中央研究院近代史研究所集刊
第74期(民國100年12月),83-131
©中央研究院近代史研究所

晚清「世界劇場」的理論與實踐——以小說《黑奴籲天錄》的改編演出為例*

鍾欣志**

摘 要

本文所討論的「世界劇場」,指的是清末以降中國戲劇團體以放眼世界的全新視野所編演的作品。這些新劇表面上為中國劇場增添許多特殊景觀,背後其實蘊含了渴望國家早日脫胎換骨、爭得世界強權地位的精神意念。世界劇場形塑於晚清並持續發展,反映了中國社會在思想、政治、文學、劇場美學等知識範疇上的變化。本文以劇場史的建構為基礎,嘗試呈現中國社會在當時特殊的文化脈絡裏,對世界劇場以及種種「黑奴戲」的需求。

林紓、魏易合譯的小說《黑奴籲天錄》多次改編為舞臺作品上演,是世界劇場頗具代表性的例證。晚清中國劇壇陸續改編這部小說,體現了戲劇改良言論人士及劇場工作者對世界劇場的共同追求。原著採用通俗的感傷筆法,描寫飽受白人欺壓的黑奴,十分契合當時中國讀者對國難當頭的憂慮及哀思。隨著林紓、魏易等人散播的黑奴之喻,他們翻譯的小說成為頗受歡迎的新劇素材,既可成為劇場新美學的實驗文本,也能結合民間推展的勸股、募款、助學等社會運動,成為凝聚群眾力量的重要媒介。以春柳社《黑奴籲天錄》(1907)、春陽社(1907-1908)和上海新舞臺(1912)的《黑奴籲天》三種劇作為例,我們得以具體觀察「世界劇場」的樣貌與內涵。

關鍵詞:中國現代劇場、春柳社、春陽社、新舞臺、《黑奴籲天錄》

---

* 感謝集刊審查人對本文提出的許多寶貴意見。
收稿日期:2011年2月16日,通過刊登日期:2011年7月11日。

** 國立臺北藝術大學戲劇系博士候選人。

前　言

在中國現代劇場裏，無論戲曲或話劇的演出，不時可見到演員以西裝西服的扮相演出西方人物。當這些演員一本正經地用中文扮演著外國角色，不論他們身上的戲服是否合乎故事的時代規範，或者只是利用有限的知識和資源雜湊成裝，只要能形成大致統一的風格，臺下絕大多數的觀眾並不會質疑眼前的作品「不夠西方」。當臺上的表演功夫到位，情緒鋪排得宜，這群「假西方人」還能牽動臺下同胞的眼淚和笑聲。這無疑是現代劇場中一種已然約定成俗的特殊美學，它既超過了傳統戲碼的視野，也有別於一般電視或電影製作的手法。

這種劇場美學的形成，或可視爲百年多來社會快速西化後順理成章的結果。現代劇場觀眾早已熟悉高度文化混雜的生活情境，他們的審美觀不但是這種情境的產物，也不斷反過頭來回饋並擴大此情境在自己社會的普及程度。只是從歷史發展的角度來說，我們不禁要問：這項今日觀眾習以爲常的舞臺規範，究竟是怎麼開始，又是如何逐步成形的？

晚清民初以上海爲中心的一連串劇場變革，可視爲中國現代劇場的起步階段，也是探索華文劇場日後發展的重要源頭。這段期間既開始了劇場空間與硬體設備的現代化，也出現多種形貌特殊的新編劇目。當時中國劇團編演了種類繁多的外國題材作品，包括改編翻譯小說，如《茶花女》、《迦茵小傳》、《火裏情人》；取材外國政事者，如《瓜種蘭因》、《越南亡國慘》、《法國拿破崙》；移植日本新派劇，如《熱淚》、《猛回頭》，乃至各級學堂學生以外文演出的莎士比亞(Shakespeare)、莫里哀(Molière)……等等。本文所討論的「世界劇場」，指的便是清末以降中國戲劇團體放眼世界的全新視野。

從外在現象來說，「世界劇場」以外國題材的作品爲主，並且保留一定的異國風味，不將演出的故事置換爲本國背景。這些新劇表面上爲中國劇場增添許多特殊景觀，背後其實蘊含了渴望國家早日脫胎換骨、爭得世界強權地位的精神意念。在「世界劇場」的作品裏，中國演員都需要扮演外國角色，而這些

角色裏最引人注目的，或許要算是美國黑奴了。林譯小說《黑奴籲天錄》多次改編爲舞臺作品上演，是「世界劇場」頗具代表性的例證。本文除考察晚清中國劇場在理論上放眼世界的過程外，並以春柳社、春陽社、上海新舞臺等團體所搬演《黑奴籲天錄》的作品爲例，具體說明「世界劇場」的理念落實在劇場上的樣貌及內涵。

針對 1907 年春柳社演出的《黑奴籲天錄》和春陽社演出的《黑奴籲天》，戲劇學界歷來已多有論述。2007 年，中國各地以春柳社的演出時間爲準，盛大舉辦了多場「話劇百年」的慶祝活動，而春陽社的演出也常被視爲中國境內接續春柳社的新劇實驗。這兩齣戲雖已載入史冊，但主要侷限於話劇史的範疇內，而且學者普遍認爲它們傳達了中國人民對帝國主義的反抗與鬥爭，甚至參與了民族革命的宣傳。[1]我認爲這種詮釋角度不無過度依附（中國共產黨主導的）政治史框架之嫌，難以描述此類特殊劇場作品豐富的社會文化意涵。同時，對於這些演出的具體內容，至今依舊缺乏較爲準確的理解。上海新舞臺接續搬演此劇，目前也未見任何研究。[2]本文以劇場史的建構爲基礎，嘗試呈現晚清特殊的文化脈絡裏，中國社會對「世界劇場」以及種種「黑奴戲」的需求。這些需求，其實跨越了思想、（國內與國際）政治、文學、劇場美學等知識範疇。藉由這項研究，我們可以了解「世界劇場」這項「現代傳統」[3]得以成形的文化脈絡。以下先行梳理晚清戲劇改良言論對於「世界劇場」的構思，其次考察翻譯小說《黑奴籲天錄》在中國被接受的過程，以掌握這部小說得以一演再演的背景及動力。

1 黃愛華，《中國早期話劇與日本》（湖南：嶽麓書社，2001），頁 48-50、222-230；田本相，《中國話劇藝術通史》（太原：山西教育出版社，2008），卷 1，頁 23。

2 研究《黑奴籲天錄》的改編演出，或許也不該忽略十九世紀中葉起，中國沿海租界地區就陸續有美國黑面歌舞秀(black minstrel show)上演的紀錄。限於篇幅，本文暫不對此作更多討論。

3 關於中國自十九世紀中葉逐漸形成的一種與過去有別的新傳統，可參考高瑞泉，《中國現代精神傳統——中國的現代性觀念譜系》（上海：上海古籍出版社，2005 增補本），頁 1-15。

一、演劇之改良：「世界劇場」的構想與初步實踐

（一）戲劇改良言論的新視野

晚清語境下的「戲劇」或「戲曲」，時常包含在「小說」（傳統說部）的框架中。考察當時的戲劇改良言論，勢必要追溯至「新小說」的觀念變革。1895 至 1896 年間，任職於江南製造局的英國人傅蘭雅(John Fryer)舉辦了一場小說選拔比賽，公開徵求有益於革除鴉片、時文和纏足三弊的「時新小說」。這場徵文比賽首次將小說的功能與「國富民強」的追求相結合，來稿中亦有「歌詞滿篇」，接近戲曲體例的作品。[4]1897 年底，《國聞報》上的〈本館坿印說部緣起〉開始強調小說是「使民開化」、避免國家受天演法則淘汰的利器。[5]一年後，因戊戌政變流亡東瀛的梁啓超，認定歐、美、日各國政治進步的原因，以政治小說的功勞最大，並開始推廣這類小說的譯著。[6]兩三年內，傳統士人眼中不登大雅之堂的小說，已然在新一代學人的公開論述裏，成爲對國家興亡有責的「大說」。1902 年創辦《新小說》雜誌時，梁啓超繼續在〈論小說與羣治之關係〉文中推演小說對人類情感的影響力，倡議改造國族（所謂「新民」）勢必從改造小說做起。[7]

梁啓超一面鼓吹小說革命，一面也利用餘暇創作合乎自己理想的政治小說與政治劇曲。事實上，他對戲劇文本的創作嘗試要比小說更早。1902 年 6 月起，梁啓超改編他自己參考日文著作所撰寫的〈義大利建國三傑傳〉，塡寫了一齣《新羅馬傳奇》。[8]這部作品首次發表於《新民叢報》時，附有韓文舉的

---

4 傅蘭雅，〈時新小說出案〉，《萬國公報》，冊 86（1896 年 3 月）。關於這次徵文比賽的研究，可參閱 Patrick Hanan, *Chinese Fiction of the Nineteenth and Early Twentieth Century* (New York: Columbia University Press, 2004), pp. 124-143，以及吳淳邦，〈新發現的傅蘭雅(John Fryer)徵文小說《夢治三癱小說》〉，收入蔡忠道主編，《第三屆中國小說戲曲國際學術研討會論文集》（台北：里仁書局，2008），頁 177-205。

5 〈本館坿印說部緣起〉，《國聞報》，1897 年 12 月 11 日，頁 1。該文自 11 月 10 日起連載。

6 任公（梁啓超），〈譯印政治小說序〉，《清議報》，冊 1（1898 年 12 月 23 日）。

7 〈論小說與羣治之關係〉，《新小說》，卷 1 號 1（1902 年 11 月 14 日）。

8 夏曉虹，〈梁啓超曲論與劇作探微〉，《現代中國》，輯 7（2006 年 6 月），頁 8-9。

批注，而梁氏的實驗曲本與韓氏畫龍點睛的批語，共同開啓了晚清「世界劇場」的新視野。

《新羅馬傳奇》描述十九世紀燒炭黨(Carbonari)、瑪志尼(Giuseppe Mazzini)等人建立義大利共和國的故事。梁啓超由史實出發，根據他對古典戲曲的認知（主要是《牡丹亭》、《桃花扇》等劇）譜寫而成。在第一齣〈楔子〉發表時，韓文舉就道出《新羅馬傳奇》最值得標舉之處：

> 從來劇本演實人實事毫無臆造者，惟孔雲亭《桃花扇》一曲。在中國韻文中，可稱第一傑作。此本鎔鑄西史，捉紫髯碧眼兒，披以優孟衣冠，尤為石破天驚，視雲亭之氣魄意境，有過之無不及矣……。
>
> 此齣全從《桃花扇》脫胎，然以中國戲演外國事，復以外國人看中國戲，作勢在千里之外，神龍夭矯，不可思議……。[9]

雖說這部作品並未完成，形式上也是有違劇場（包括音樂）體例而難以搬演的案頭劇作，但梁啓超破天荒結合外國史實和中國戲曲的初步嘗試，爲當時日益受到重視的小說／戲劇改良運動，注入了一股奇特的能量。[10]清末逐漸脫離「小說」框架專以討論戲劇爲主，並將劇場所演之戲與國族命運緊密結合的多家言論，在很大程度上依舊受到梁啓超的影響。不過兩年多後，中國舞臺上便出現了眞正上演外國故事的新劇創作。同時，中國自十九世紀中被迫捲入殖民主義以全球爲範圍的資源爭奪戰，切身經歷了此消彼長的不均衡局面；八國聯軍一役，加速了社會、政治、文化等方面的改革與最終清朝的敗亡。在東洋和西潮的交相衝擊之下，有志之士多拋棄了以天朝上國爲一尊的狹隘世界觀，開始在劇烈變動的全球局勢爲「中國」尋求新的定位與意涵。[11]這種放眼全球、對「世

9 飲冰室主人（梁啓超），〈新羅馬傳奇〉，《新民叢報》，號 10，1902 年 6 月 20 日。本文直接引用的晚清報刊資料，均由筆者自行加添現行新式標點。

10 梁啓超另有一部篇幅較短的案頭劇《俠情記》，夏曉虹認爲更適合看作《新羅馬傳奇》其中一齣。見其〈梁啓超曲論與劇作探微〉，《現代中國》，輯 7，頁 3。

11 進一步關於清末中國與國際殖民局勢的討論，可參見 Rebecca E. Karl, *Staging the World: Chinese Nationalism at the Turn of the Twentieth Century* (Durham and London: Duke University Press, 2002).

界舞臺」日益敏感的覺察，與世紀交替之際試圖改良舞臺上演出內容的戲改言論，逐漸產生相輔相成的效應。

在小說、戲劇「入人也深」的前提下，與梁啓超同樣出身康有爲門下的歐榘甲，在〈觀戲記〉(1902)一文大力宣傳歐洲強國的「政治戲劇」模範：

> 記者聞昔法國之敗於德也，……欲舉新政，……先於巴黎建一大戲臺，官為製曲，官爲收費，專演德法爭戰之事，摹寫法人被殺、流血、斷頭、折臂、洞胸、裂腦之慘狀，與夫孤兒寡婦、幼妻弱子之淚痕。……種種慘劇，種種哀聲，而追原國家破滅，皆由官習於驕横，民流於淫佚，咸不思改革振興之故。凡觀斯戲者，無不忽而放聲大哭，忽而怒髮衝冠，忽而頓足搥胸，忽而磨拳擦掌，無貴無賤，無上無下，無老無少，無男無女，莫不磨牙切齒，怒目裂眥，誓雪國恥，誓報公仇，飲食夢寐，無不憤恨在心。故改行新政，衆志成城，易於反掌，捷於流水，不三年而國基立焉，國勢復焉，故今仍爲歐洲一大強國。演戲之爲功大矣哉！[12]

雖說歐榘甲以生花妙筆描述的戲劇復國經驗，其實是以「誤讀」郭嵩燾、曾紀澤等中國駐法外交官的記述爲本，經過加油添醋之後製造出的一則「神話」，[13]但更重要的不是這個故事背後的眞實性，而是它爲中國讀者編織的演劇救亡藍圖，十分切中當時積弱待振的國內情勢。不僅歐榘甲的文章被四處轉載，這段神話也反覆出現在不久之後其他人所寫的戲劇改良文章裏，同樣廣爲傳布。[14]歐

12 歐榘甲，〈觀戲記〉，收入黃帝子孫編，《黃帝魂》（出版地不詳：黃帝子孫發行，1904），頁 294-295。此文原刊於 1902 年作者負責編輯的舊金山《文興日報》(*The Chinese World*, or *Mon Hing Yat Bo*)，次年爲梁啓超收入《清議報全編》，卷 25，此處所引之《黃帝魂》即阿英日後將此文收入《晚清文學叢鈔．小說戲曲研究卷》(1960)所根據的版本。關於歐榘甲，可參閱張軍、裘思樂，〈《黃蕭養回頭》作者爲歐榘甲考──兼論歐榘甲在前期《新小說》作者群中的重要地位〉，《戲劇藝術》，總期 147 (2009)，頁 29-35。

13 袁國興，《中國話劇的孕育與生成》（台北：文津出版社，1993），頁 23-29；Siyuan Liu, “Paris and the Quest for a National Stage in Meiji Japan and Late-Qing China,” *Asian Theatre Journal* 26:1 (Spring 2009), pp. 56-59.

14 馬裕藻（幼漁）在〈論戲曲宜改良〉文中簡述過歐榘甲的神話（《寧波白話報》，第一次改良第 4 期，1904 年 7 月 27 日），王鍾麒（天僇生）則在〈論戲曲改良與群治之關係〉中幾乎照

棨甲不無一廂情願之嫌地錯置一段歐洲強國的劇場史，意在爲國人指出一條改革明路：劇場可以是法國由盛轉衰的重要媒介，中國當然也可如法炮製；此時，他的言論已展現出與過去本於儒家思想的戲劇改良方案——例如余治等人——截然不同的格局和企圖。歐棨甲原本具備遠渡重洋的經歷，又是密切關注時局的報人，他對世界舞臺上的變動與勢力消長必然十分敏感。證諸他在海內外所見廣東戲班一味溺於舊俗、不思變革的景況，感觸良多，因此發而爲文。

歐棨甲塑造的神話在當時廣爲流傳，顯示中國社會——特別在上海一地——對他所展現的國際性視野已有一定的接受度。他想結合戲劇創作與國家建設的「國族劇場」概念，[15]也在很大程度上成爲日後相關改革言論的先聲。當1904 年日俄戰爭在東北領土爆發時，中國再次深刻面對「人爲刀俎，我爲魚肉」的國際政治現實，此時開展的戲劇改良計畫及編演實務，進一步結合歐棨甲呈現過的舞臺與政治視野，並開啓中國劇場國際化的改革風潮。

1904 年針對戲劇改良的討論與實驗以上海《警鐘日報》爲中心。該報前身爲蔡元培等人創辦的《俄事警聞》，也是「對俄同志會」的機關報，一向關注東北情勢。[16]《警鐘日報》除了注意日俄戰爭，也對戲劇改良之道頗爲用心。從 5 月 30 日至 6 月 1 日，報上分三日連載的〈演劇改良之計畫〉長文與歐棨甲相同，都以國外戲劇改良辦法爲借鏡，試圖推動國內的劇場變革。相較於歐棨甲的法國神話，這篇文章十分注意日本的經驗：

> 吾嘗考日本劇部之組織，有事務所，有事務長，有評議員，與一國之

錄了歐棨甲的原文（《申報》，1906 年 9 月 22 日，第 2 版），他之後發表的〈劇場之教育〉，也只對〈論戲曲改良與群治之關係〉作了小幅度的更動。〈劇場之教育〉原登於《月月小說》，卷 2 期 1（1908 年 2 月），之後收入慕優生編輯的《海上梨園雜誌》(1911)及阿英的《晚清文學叢鈔・小說戲曲研究卷》。此外，張蔚臣在〈開民智莫善於演戲說〉文中也重述了這則來自歐棨甲所編纂的戲劇建國史（《大公報》，1906 年 11 月 5 日，頁 3）。

15 此處所謂的「國族劇場」指的不是國家劇院(national theatres)一類的公共建設，而是討論或涉及國族狀態的劇作(state-of-the-nation plays)。參見 Nadine Holdsworth, *Theatre and Nation* (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2010), pp. 26-42，以及 Loren Kruger, *The National Stage: Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), pp. 3-17.

16 陳玉申，《晚清報業史》（濟南：山東畫報出版社，2003），頁 204-205。

政黨無少異。其總部之統系，則遙領於內政，故特別謂之「皇室演劇部」，而支部則分隸於各省。其以個人之耳目於社會上有所聞見，乃一洩其不平之鳴於說部間，而欲著為腳本，以輸入於公眾之舞臺者，由事務長鑒定其腳本後，經評議員之通過，始許將其書逐部開演，別給相當之價值，以酬其勞。言論之自由，見於說部之諷世規俗，而為社會上歡迎者又如此，此國民之心性所以畏俳諧之口實，甚於畏清議名教，而偷風因以日止也。我國今日謀演劇之改良，正宜悉採此計畫，以組織一中國完全之劇部。

基於《警鐘日報》明確的反清立場，文章作者健鶴[17]並不建議照搬日本模式，仰賴朝廷建立類似的演劇主管機關，而主張借用民間力量，以上海爲中心，設立一「戲劇總機關部」，並在「各直省、各都會」廣設分部。[18]

簡言之，〈演劇改良之計畫〉特別以日本經驗作爲中國戲劇改良方案的他山之石。甲午戰敗後，中國和日本簽訂屈辱的《馬關條約》，然而日本也爲中國提供了改革的模範。在黃遵憲、梁啓超等知識分子的鼓吹和日本的刻意經營下，明治維新的成就迅速成爲中國走向現代的借鑒。[19]1898 年，康有爲編纂的《日本書目志》在上海刊行，試圖爲中國文人指出一條追求西洋新知的捷徑。這份書目裏，也不乏日本演劇相關的著作。[20]時至 1904 年，日俄兩國在中國東北領土上恣意開戰廝殺，加深了中國人民屈辱的感受，但另一方面，戰爭結果卻也再次證明，日本已具有足與西方國家抗衡的強大實力。對甲午戰後的中國文人來說，日本經驗不只在政治、軍事上可對中國有所啓發，即使在文化事

---

17 蔡祝青認爲健鶴很可能是南社的重要成員陳去病。參見蔡祝青，〈舞臺的隱喻：試論新舞臺《二十世紀新茶花》的現身說法〉，《戲劇學刊》，期 9（2009 年 1 月），頁 65。

18 健鶴，〈演劇改良之計畫〉，《警鐘日報》，1904 年 5 月 31 日，第 2 板。

19 任達(Douglas Reynolds)原著，李仲賢譯，《新政革命與日本：中國 1898-1912》（南京：江蘇人民出版社，2006 二版）。

20 康有爲列出的四種戲劇書目歸在「美術門」中，分別是花房義質的《演劇通史》、外山正一述的《演劇改良論私考》、作者不詳的《劇場新話》（「溫故叢書第三編之內」）與《芝居評判記》。不過康有爲明顯未讀過其中任何一種。見康有爲，《康南海先生遺著彙刊（十一）》（台北：宏業出版社，1976），頁 626-627。

業的推動上，都是值得參考的座標。在過去歷朝歷代的視野中，這是完全難以想像的事情。

〈演劇改良之計畫〉三番兩次提及日本戲劇的「進化」路程，除了推崇「皇室演劇部」，也十分重視演劇形式的汰舊換新。健鶴認爲中國戲劇應該仿照日本近來的變革，放棄「以歌舞演故事」的傳統——文中稱之爲「連廂」——而採取更加重視科白的表現方法。[21]這則呼籲既是探索「話劇」形式的先聲，作者認爲這種新形式應取代戲曲的藝術進化論點，也已透露五四文人在戲劇改良上強調西化的激烈反傳統意識。

康有爲編輯的書目，或許只是望文生義地照搬日本書肆目錄上面的漢字，[22]但健鶴確實對日本戲劇改良的情況有所涉獵。他所指的皇室演劇部，即日本1886 年 8 月成立的「演劇改良會」。該會以末松謙澄(1855-1920)爲首，結合了官方人士、文學名家與劇場名演員，主旨在於推動歌舞伎的改良，使日本在各方面都能趕上西方國家的文明水準，進而平起平坐。在他們的努力之下，日本劇場地位獲得提升，甚至成爲天皇親臨觀賞的「天覽劇」。[23]這些發生在鄰國的劇場變革，必然使健鶴感到有爲者亦若是，盼望中國能起而效法。在文章末尾，健鶴又提到日本演員夫婦親赴戰場，以田野調查方式編演新戲報國的事跡：

> ……彼國有著名優師，曾受泰西普通之學，之夫婦兩人者，竟率領一部梨園子弟，挾寫真機器數具，冒險來仁川、旅順間，撮印日俄海戰活歷史，歸國試演焉。對於所收入之觀演資，則悉數充軍債，而美其名曰「義勇奉公」。凡曾執兵役之家人來看者，概免觀劇資，且以優等禮延接之，此亦足見日本劇中人之一班矣！[24]

健鶴筆下的演員夫婦以十分類似歐榘甲所編神話的方式，結合了劇場、戰爭與

21 健鶴，〈演劇改良之計畫〉，《警鐘日報》，1904 年 6 月 1 日，第 2 板。

22 沈國威，〈康有爲及其《日本書目志》〉，《或問》，期 5 (2003)，頁 65。

23 Brian Powell, *Japan's Modern Theatre: A Century of Change and Continuity* (London: Japan Library, 2002), pp. 9-10；李玲，〈日本明治時代天覽劇研究〉，《戲曲研究》，輯 74 (2007)，頁 324-337。

24 健鶴，〈演劇改良之計畫〉，《警鐘日報》，1904 年 6 月 1 日，第 2 板。

國難。對日抗戰時期，中國劇場十足發揮出此種國族劇場的能量，而此時戲劇改良言論描繪的願景，對當時的劇場實作也不是毫無作用。健鶴的文章雖未指名道姓，但不論日本劇場對「連廂」形式的改良，或是出入戰場摹寫戰爭實況的演員，都清楚指涉日本當時十分重要的戲劇改革家川上音二郎及貞奴夫婦（圖一及圖二）。[25]

圖一　川上音二郎

圖二　貞奴

川上音二郎(1864-1911)根據自己三度遊歐的文化交流經驗，自 1903 年起開始提倡一種名爲「正劇」的舞臺藝術，也就是放棄歌舞伎的傳統形式，主張演戲和樂舞的術業各有專攻，演員應脫離舞蹈、音樂的規範，專心發展一門獨立的技藝。[26]而川上夫婦在甲午戰爭期間前往朝鮮採擷一手素材編製「戰爭劇」，不但使他們自己成爲新聞焦點，並且帶動了國內新派劇的風潮。[27]目前

25 圖一及圖二均出自 *New-York Tribune*, June 11, 1899, p. 17，當時川上音二郎所率領的新派戲班正在美國巡演。

26 Jonah Salz, “Intercultural Pioneers: Otojirō Kawakami and Sada Yakko,” *The Journal of Intercultural Studies* 20 (1993), pp. 66-69；石婉舜，〈川上音二郎的《奧瑟羅》與臺灣──「正劇」主張、實地調查與舞臺再現〉，《戲劇學刊》，期 8（2008 年 7 月），頁 14-16。

27 Jonah Salz, “Intercultural Pioneers: Otojirō Kawakami and Sada Yakko,” pp.35-37；據學者研究，川上音二郎在中日開戰後數日隨即籌備演出的《壯絕快絕日清戰爭》一劇，實改編自他在巴黎觀

並無資料顯示川上夫婦在推動正劇之際，同時又參與日俄戰爭的實地訪查，但他們的作法在十年後卻不乏仿效之人。1904 年《大日本帝國大勝利：征露の皇軍》的編演，便是師法川上夫婦此類戰爭劇的絕佳例證。[28]換句話說，健鶴對日本當時圍繞川上音二郎的劇場實驗多少有所認知，但就像歐榘甲的法國神話，他寄望的不只是異國經驗的介紹，而是爲自己國人開創劇場實務的想像空間，促使「欲新一國之民，必先新一國之戲」的理論得以成眞。

〈演劇改良之計畫〉一文對日本戲改經驗的關注在知識界獲得一定的迴響。先是這篇文章在兩個月後轉載於四川的《廣益叢報》，[29]接著國內報刊上陸續出現了其他介紹日本劇場現況的文字。1904 年底，《大陸》雜誌描寫了日本劇場設施、擬眞風格的道具，以及演法國劇時西裝打扮的日本演員。[30]1906 年 9 月，《廣益叢報》還登出一篇名爲〈東瀛演劇管見，附演劇改良署說〉的文章，更加清楚地描述了日本戲劇改良的各種面向——舉凡新派劇的特色、佈景技法、劇場生態和代表劇目，都一一列舉。更重要的是，該文作者明確表達了中國應該參考日本經驗進行戲劇改良的立場。[31]在 1906 年底春柳社成立之前，明治時期的日本劇場變革已經成爲中國戲劇改良的重要借鏡。

隨著戲劇改良言論日益遼闊的視野，健鶴所言「以遊戲運動之小舞場，爲世界攘來熙往之大舞場立竿見影」[32]的概念和企圖，已開始在中國發揮效應。1904 年起，晚清劇場陸續出現許多非中國題材的作品。雖說這些作品絕大部份關注的仍是本國時事，但越來越多西洋和東洋角色交替出現在中國戲園裏，這前所未有的「世界劇場」景觀，成爲中國劇場現代化的一項重要標誌。

賞過的《北京城陷》(*La Prise de Pékin*)和《米樹・司陀鉤》(*Michel Strogoff*)兩齣法國劇作。參見 Ruth Herd, "The Influence of Japanese 'Shimpa' Drama on the Birth and Development of Chinese Early Modern Drama," (Ph.D. Thesis, St. Cross College, Oxford University, 2001), p. 57.

28 Siyuan Liu, "Paris and the Quest for a National Stage in Meiji Japan and Late-Qing China," *Asian Theatre Journal* 26:1, pp. 69-70. 「露」即俄國。

29 〈演劇改良之計畫〉，《廣益叢報》，號 44，1904 年 8 月 1 日。

30 〈日本演劇之特質〉，《大陸》，卷 2 號 9，1904 年 12 月 26 日，「雜錄」欄。

31 〈東瀛演劇管見，附演劇改良署說〉，《廣益叢報》，號 116、117，1906 年 9 月 8 日、17 日。

32 健鶴，〈演劇改良之計畫〉，《警鐘日報》，1904 年 6 月 1 日，第 2 板。

（二）汪笑儂的藝術實驗與《二十世紀大舞臺》的時空意識

1904 年 8 月 7 日，上海名角汪笑儂的自編新戲《瓜種蘭因》在春仙茶園首演，可說是中國戲曲劃時代的創舉。這齣戲大致描述土耳其欽差自認在波蘭皇帝的祝壽慶典上受到侮辱，有損國格，便在返國後力主派兵前往討伐。土耳其皇帝聽信其言，適逢波蘭政局紊亂，兼有賣國賊接應，使土耳其大軍得以直驅波蘭境內。戲一開場就展現出前所未見的舞臺風貌：

> （四龍套、八外國兵、八國欽差仝上）（八欽差各通名）土國欽差法福汗。韃靼國欽差多爾滿。日本欽差吉太郎。波斯欽差威林。海王國欽差納爾遜。自由國欽差比加立。合羣國欽差蒲塞。兩頭國欽差列非忍。（八人仝白）各位欽差請了，請了。今當波蘭國皇三旬慶典，我等各奉本國皇帝之命，呈進國書，贈送珍品，不免一同進宮便了。請！（仝下）[33]

角色上場自報家門原是戲曲演出的慣例，只是《瓜種蘭因》首演時，觀眾聽到的不再是任何來自傳統戲碼或稗官野史裏，多少有所耳聞的中文姓名，而是乍聽之下恐怕不知何解的拼音譯名。開場就一口氣向觀眾拋出八個這樣的姓名，加上滿臺外國士兵，春仙茶園瞬間充滿了令人耳目一新的異國情調。報載當晚觀眾「雲屯霧湧，拍掌雷動」，[34]記者並用「梨園千古未有之奇」形容此劇。[35]首演一周之後，《瓜種蘭因》以連臺本戲的形式上演了第二本，9 月 4 日又演出第三本。大約一個月之內，上海的《警鐘日報》和蕪湖的《安徽俗話報》先後轉載此劇的第一本劇本，[36]10 月下旬又有第一本的單行本出版。[37]緊接在梁啓超創作的案頭劇及戲劇改良言論面向世界的新視野之後，汪笑儂的新編戲曲正式開啓了晚清一波「世界劇場」的新潮流，《瓜種蘭因》一劇也成爲中國劇

33 笑儂，〈新排《瓜種蘭因》班本〉，《警鐘日報》，1904 年 8 月 20 日，第 4 板。
34 〈瓜種蘭因〉，《大陸》，卷 2 號 5，1904 年 8 月 30 日，「時事批評」欄。
35 〈《瓜種蘭因》續期演期〉，《警鐘日報》，1904 年 8 月 14 日，第 4 板。
36 《安徽俗話報》自期 11（1904 年 9 月 10 日）至期 13（1904 年 10 月 9 日）連載本劇。
37 〈單行本新排警戲《瓜種蘭因》第一回出版〉廣告，《警鐘日報》，1904 年 10 月 23 日，報頭下方廣告欄。

場變革的重要里程碑。

《瓜種蘭因》的內容其實是則虛擬的歷史故事。劇中描寫波蘭被土耳其滅亡的經過，而歷史上瓜分波蘭的乃是俄國、普魯士和奧地利，土耳其在這事上可說毫無關係。[38]然而，這並不妨礙汪笑儂的戲劇想像，以及他想藉此劇傳達「亡國迫在眉梢」之用意。此時波蘭滅亡的「神話」就跟法國藉劇場強國的傳說一樣，都試圖對受眾施行廣納世界局勢的國情教育，而非書齋中單純的外國歷史常識。汪笑儂不只希望使觀眾「悅目」，還寄望這齣戲能發揮「警心」的作用——所謂「使觀者知外交之險惡，內政之腐敗，非結團體、用鐵血主義不足以自存。」[39]而該劇首演時，舞臺上波蘭皇帝的祝壽慶典，對觀眾來說似遠實近。春仙茶園希望以此外國故事與中國觀眾對話的方式之一，是刻意將首演日期安排在中國皇帝生日當天。8 月 7 日，上海官、民都有慶祝光緒皇帝萬壽的活動。[40]時爲光緒三十年，當晚步入茶園觀賞新劇的觀眾，不可能對舞臺上波蘭皇帝的「三旬慶典」毫無感觸。

對當時的戲劇改良人士來說，世界舞臺上演過的故事眞相爲何並不重要，重要的是這些故事搬上國內舞臺時，能否不僅僅滿足臺下觀眾對娛樂效果的追求，更要造成其知識上的改變，進而在離開劇場後產生相應的行爲。這種藉由搬演外國故事警戒本國民眾的作法，及其背後的劇場價値觀，可說十分地「布雷希特」(Brechtian)。晚清戲劇改良最能呼應布雷希特戲劇觀的一句話，莫過於《俄事警聞》上的一篇白話社論所言：「各處的戲場，就是各種普通學堂；

38 《瓜種蘭因》據說改編自一本《（波蘭）衰亡史》，見〈劇壇之新生面〉，《警鐘日報》，1904 年 8 月 6 日，第 2 板。我目前尚未得見此書。劇中故事以十八世紀貴族共和制的波蘭——立陶宛邦聯爲背景，戲中在位的國王「奧加斯達斯」之名取自 Augustus II（1697-1706 以及 1709-1734 在位）或其繼承人 Augustus III（1734-1763 在位），這對父子儘管在位時都曾與奧圖曼土耳其帝國有過軍事衝突，他們面臨過的併吞威脅始終來自瑞典、俄國、奧匈帝國等基督宗教（包括新教、舊教和東正教）國家。參見 Anita J. Prażmowska, *A History of Poland* (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2004), pp. 109-124.

39 〈劇壇之新生面〉，《警鐘日報》，1904 年 8 月 6 日，第 2 板。

40 當天除了上海地方官紳舉行慶祝儀式（包括演戲三天）之外，英租界大馬路及拋球場一帶的店家均懸掛大清國的黃龍旗，停泊在黃浦江上的各國兵艦也掛出五色旗幟，表示慶賀。見〈演戲祝嘏〉、〈慶賀萬壽〉，《時報》，1904 年 8 月 8 日，頁 6。

你們唱戲的人，就是各學堂的教習了……。」[41]不久之後，陳獨秀在他所主編的《安徽俗話報》上，也就是開始轉載《瓜種蘭因》劇本的同一期中呼應道：「戲園者，實普天下人之大學堂也；優伶者，實普天下人之大教師也。」[42]針對戲曲如何改良的辦法，陳獨秀主張戲中要加入演說，以及「試演光學、電學各種戲法」等等，都已在汪笑儂參與的新劇中有所試驗，並明顯取得不錯的成效。[43]就在這理論與實務相輔相成的熱絡氣氛下，「世界劇場」的理念得到進一步的發展及確立，不久之後，並具體表露在汪笑儂和《警鐘日報》文人合編的一份新雜誌《二十世紀大舞臺》之中。這份雜誌創刊於 1904 年 10 月，因為在《警鐘日報》的報社內進行編務，出版兩期之後便隨著《警鐘日報》被查封而結束營業。但僅此兩期，我們已可清楚看見主事者對「世界劇場」的企圖。

十九、二十世紀之交，中國報刊文人開始大量使用受日語影響的新詞彙，「舞臺」一詞亦不例外。當時所謂「舞臺」，可以是「世界」或「活動空間」的同義詞。許多時候，「舞臺」更與「世界」結合為「世界之舞臺」，用來比喻歷史上不同國家、民族或英雄人物勢力消長、各擅勝場的局面，有如一幕幕的「活劇」、「慘劇」與「壯劇」。在許多留日學生或維新派人士編輯的刊物中，「二十世紀舞臺」一詞幾成套語，隨處可見。[44]汪笑儂等人基於對時局的共同關注，同時鑒於戲劇改良必先普及各地才能廣收成效，因此有創辦《二十世紀大舞臺》的想法。而這份雜誌的刊名，一方面承襲了上述公共領域創造的

---

41 〈告優〉，《俄事警聞》，1904 年 1 月 17 日。

42 三愛（陳獨秀），〈論戲曲〉，《安徽俗話報》，期 11，1904 年 9 月 10 日。關於陳獨秀這篇文章之於中國現代劇場的重要性，可另參見 Hsio-t'i Li（李孝悌）, "Opera, Society and Politics: Chinese Intellectuals and Popular Culture, 1901-1937," (Ph.D. Dissertation, Harvard University, 1996), pp. 60-73；以及傅謹，《二十世紀中國戲劇的現代性與本土化》（台北：國家出版社，2005），頁 169-197。

43 春仙茶園的廣告表示，《瓜種蘭因》一劇「附全堂奇巧燈彩」（《新聞報》，1904 年 8 月 6 日，第 1 張第 5 版）。汪笑儂在《瓜種蘭因》之前編演的《黨人碑》中也有燈彩，並曾安排名角孫菊仙在舞臺上作長段演說（《遊戲報》，1904 年 2 月 5 日）；《瓜種蘭因》第一本第十三場〈開議〉中又有波蘭貴族議院議長的演說，記者表示此段「激昂感慨，令人奮興」。（〈《瓜種蘭因》續期演期〉，《警鐘日報》，1904 年 8 月 14 日，第 4 板）。

44 限於篇幅，無法在此詳列。特別感謝政治大學「中國近現代思想史及文學史專業數據庫」在這方面的支援。

語意，一方面也可說是戲劇專業人士對此話語的反應。雜誌簡章明言其宗旨為：「本報以改革惡俗、開通民智、提倡民族主義、喚起國家思想為唯一之目的。」[45]可知創辦者不只在意茶園舞臺上所演之戲，更在意中國在世界舞臺上的地位和角色。[46]

要而言之，《二十世紀大舞臺》的創辦人把劇場和世界當作可以相互轉喻的兩個空間概念——既然世界好比一座舞臺，世人既是演員也是觀眾，那麼小小的舞臺自然也可拿來演出全世界的，而不僅是中國的故事。柳亞子撰寫的〈發刊詞〉直接呼應了韓文舉對《新羅馬傳奇》作過的批注，其中言道：「今當捉碧眼紫髯兒，披以優孟衣冠，而譜其歷史。則法蘭西之革命，美利堅之獨立，意大利、希臘恢復之光榮，印度、波蘭滅亡之慘酷，盡印於國民之腦膜，必有矍然興者。」[47]這種在一方舞臺上暢演世界活劇的做法，既可傳播知識於觀者，也同時幫助演者和觀者在變動世界中重新定位國族和人民的自我。此計畫體現在清末劇場上，便是汪笑儂《瓜種蘭因》以降一連串以外國故事入戲的舞臺作品。短短幾年之內，中國劇場便演出了許多發生在法國、美國、波蘭、越南……等地的故事。在此脈絡中，美國黑奴也數度成為清末新劇團體的特殊題材。

《二十世紀大舞臺》這份刊物的名稱，完全凝聚了創辦者處於世紀交替所具有的時間和空間意識。這群人既有傳統戲曲演員如熊文通、富革命思想的報刊文人如陳去病，也有介於兩者之間來去自如的「伶隱」汪笑儂。[48]他們共同的寄望，是中國能在新的世紀裏成為新的世界公民，爭取到有別於過去處處受制於人的全新地位。換句話說，在劇場中搬演世界，是為了想像未來；讓中國演員扮演「非我族類」的他者，是為了想像有朝一日脫胎換骨的中國。

45 〈《二十世紀大舞臺叢報》招股啓並簡章〉，《二十世紀大舞臺》，期 1（1904 年 10 月）。

46 關於當時「舞臺」一詞的特殊意涵，可另參見蔡祝青，〈舞臺的隱喻：試論新舞臺《二十世紀新茶花》的現身說法〉，《戲劇學刊》，期 9，頁 68-69。

47 亞盧（柳亞子），〈《二十世紀大舞臺》發刊詞〉，《二十世紀大舞臺》，期 1（1904 年 10 月），頁 4。

48 關於汪笑儂與清末京劇改良的相關研究，可另參見傅秋敏，〈論汪笑儂的戲曲改良活動〉，《戲劇藝術》，1988 年第 3 期，頁 45-54；以及陳芳，《花部與雅部》（台北：國家出版社，2007），頁 389-441。

二、黑奴在中國：翻譯小說《黑奴籲天錄》的傳播與影響

晚清中國劇場上演的黑奴戲，主要皆改編自林紓和魏易合譯的美國小說《黑奴籲天錄》（*Uncle Tom's Cabin*，今譯《湯姆叔叔的小屋》）。該書自 1901 年初版以來，廣爲中國讀者所熟知，到 1907 年春柳社演出時，至少已發行三版。[49]改編這部小說的劇作之所以能在清末民初一演再演，主因在於故事情節對中國當時處於危急存亡之秋的局勢具有暮鼓晨鐘的作用。斯土活夫人(Harriet Beecher Stowe, 1811-1896)的原著描寫美國黑人在奴隸制度下失去自由的處境，在社會上任（白）人隨意買賣，動輒面臨妻離子散的命運，且若遇上嚴苛的主人，只能過著牛馬般的生活。在國運衰敗、外患頻仍的清朝末年，這部小說始終以政治寓言的樣貌爲中國讀者所重視。書中黑奴的境遇，被影射中國一旦徹底淪爲列強殖民地後，主權盡失的慘況。

當傅蘭雅開始徵求時新小說時，便曾提及這本書勸惡揚善，足供中國借鑑，[50]但不諳英語的中國讀者仍要等到《黑奴籲天錄》由魏易自家書社發行上市後，才能看到第一個中文本。這本譯著先由通曉英語的魏易對林紓口授原著內容，再由林紓落筆成文。考量文化差異後，林紓略去原著不少關於基督信仰的部份，使得他所看重書中黑奴受白人奴役的情節更顯緊湊。對林紓來說，這部小說所描述美國黑奴的景況，足可提供國人參考：「是書係小說一派，然吾華丁此時會，正可引爲殷鑒。且證諸吣嚕　秘魯　華人及近日華工之受虐，將來黃種苦況，正難逆料。冀觀者勿以稗官荒唐視之，幸甚！」[51]以此一書，林紓不只呼應了梁啓超等人小說革命的理念，比起梁氏得自日本的《佳人奇遇》等政治小說，他所引介的美國通俗小說只怕具有更加豐沛強大的「感傷力道」(sentimental power)。[52]

---

49 樽本照雄編，《新編增補清末民初小說目錄》（濟南：齊魯書社，2002），頁 243。

50 "Notes and Items," *The Chinese Recorder and Missionary Journal* 26:7 (July 1895), p. 330.

51 〈例言〉，斯土活原著，林紓、魏易同譯，《黑奴籲天錄》（台北：魏惟儀，1990 [1901]）。

52 Jane Tompkins, *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860* (New York

華人移民當時在美洲遭遇的不平等待遇，成爲林紓和魏易接受斯土活夫人原著的重要視角。在十九世紀下半葉一連串的敗戰經驗後，中國社會對自己在國際上的劣勢，以及本國官員在外交上的顢頇顯得更加敏感。1880 年代起，美國政府陸續通過一連串排華法案，背後所顯露的歧視態度，更加挑動了這條牽連著屈辱與憤恨的神經。1894 年，中國在美方壓力下簽訂的條約，將徹底排華的法案又延長了十年。[53]1904 年前後，當此項「華工禁約」到期，在中國境內引發的大規模抵制美貨行動中，林、魏二人的翻譯小說繼續爲海外華人備受欺侮的情況提供了類比轉化的絕佳素材。魏易的書序道出許多中國讀者的不平之鳴：

> 近年美洲驅逐華工，而我支那之人，且欲為奴而不可得矣！夫奴隸可恥也，奴隸于異域尤可恥也。至求為奴隸於異域而不可得，而我使臣且出而爭之，而爭之又不能勝，誠不知我支那之人自居何等，而列邦待我支那之人，又居何等也？[54]

小說出版後得到了極大的迴響，讀者和輿論的反應，乃至劇場中的演出，幾乎都不出林紓和魏易的視角之外。1902 年初，《中外日報》上的社論先是回顧了美國內戰八年，「卒脫黑人奴籍」的歷史，而後也將眼光轉向華工的遭遇：「夫美國固號稱文明之大國也，華盛頓、林肯之遺風猶未泯也，而獨於華人則排擠欺凌，惟恐不甚……。」文章末尾更言道：「吾今日執此以哀黑人者，他日黑人不因以哀吾華人也？可不懼哉？吾願讀是書者，深長思之！」[55]

在春柳社演出以先，北京的通俗刊物就曾以視覺圖像傳遞書中情節。1903 年 3 月到 12 月，《黑奴傳演義》在《啓蒙畫報》上連載至二十二回。[56]這部

---

and Oxford: Oxford University Press, 1985), pp. 122-146.

53 Guanhua Wang (王冠華), *In Search of Justice: The 1905-1906 Chinese Anti-American Boycott* (Cambridge: Harvard University Asia Center; Distributed by Harvard University Press, 2001), pp. 17-36.

54 魏易，〈序〉，斯土活原著，林紓、魏易同譯，《黑奴籲天錄》。

55 〈《黑奴籲天錄》書後〉，《中外日報》，1902 年 1 月 10 日，第 1 板。《南洋七日報》，期 19（1902 年 1 月 19 日）轉載此文。

56 插圖白話版的《黑奴傳演義》在《啓蒙畫報》上從第 1 集第 8 冊（1903 年 3 月 28 日）開始連

原被譯爲文言文的作品，以章回白話小說的形式出現在中國讀者面前，每回並附插畫一幅（圖三）。[57]《黑奴籲天錄》的結構依循斯土活原著，分爲四卷四十四章，經過畫報編輯的改頭換面，《黑奴傳演義》在形式上比起林譯小說更爲中國大多數讀者所熟悉。章回小說首回描述世界版圖的開場白，旨在勾勒中國此時面對的環球局勢，並以此書啓蒙一般民眾：

> 話說地圓如珠，分為五洲，五大洲中，又分萬國。地廣人多，種類不齊，有聰明的，有愚賤的。雖說是同為人類，要是以強欺弱起來，那可就不講人理了。這個勢力，亘〔亙〕古如此，民強的國便強，民弱的國便弱⋯⋯。現在中國情形，還能算不弱嗎？雖然如此，極弱的時候，正是極強的根由，但恐怕民智難開，不知感發愛國的思想⋯⋯。作報的因發了一個志願，要想個法子，把大清國的傻百姓，人人喚醒⋯⋯。[58]

同時，這篇序言也表達出《啓蒙畫報》編輯彭翼仲對世界各種族勢力消長的認知：

> 有一天在火車輪車上，看見棕色種的印度人，手持木棒，敲打愚民，因嘆道：「從前黑人受白人的凌虐，⋯⋯亦不過如此，印度已是無國的民，到了中國，居然揚眉吐氣，我們轉不如他，豈不可懊？豈不可羞？」子〔仔〕細思量，他也可憐，自被英人滅國之後，覺著世界以上，沒有再比他苦的了。不料堂堂大國，更有這些糊塗人，弄的〔得〕民貧國弱，沒有一人發憤自強的，相形之下，印度人倒高了一等。這且不提，再往下想，萬一我們真走到黑奴地步，遇見了白種人，更不知要怎樣受氣呢！因此之上，就把黑奴的故事，兜上心來⋯⋯。[59]

載，直到第 2 集第 3 冊下卷（1903 年 12 月 3 日）爲止，故事情節進行到夜娃(Eva)臨終。

57 〈黑奴傳演義〉插圖，《啓蒙畫報》，第 1 集第 9 冊，1903 年 3 月 29 日。

58 〈黑奴傳演義〉首回，《啓蒙畫報》，第 1 集第 8 冊，1903 年 3 月 28 日。

59 〈黑奴傳演義〉首回，《啓蒙畫報》，第 1 集第 8 冊，1903 年 3 月 28 日。。

圖三　《黑奴傳演義》第六回插圖

面對西方強權的威脅與極度不平等的世界大勢，彭翼仲的視野超越了單純「印度人欺負中國同胞」的層次，轉而注意到印度差役背後實受大英帝國的殖民及操控。在他看來，身爲亡國之人，這些在中國境內活動的印度人可說是「現身說法」的活教材，提醒中國近在眼前的亡國之禍。基於此點，小說中的美國黑奴也可發揮與印度人一樣的作用。八國聯軍之後，中國出版了多種「亡國史」，遠自巴比倫、古羅馬，近至波蘭、印度、越南，都成爲有志之士試圖啓蒙大眾的鮮明例證，過去關於「朝代更替」的政治觀念，也逐漸爲「國族爭競」所取代。[60]晚清的中國人以世界性的眼光審視家國命運時，對近現代有過亡國經歷者的重視，也十足反應在當時的新劇創作上。晚清的「世界劇場」時常便是演出這些亡國者或飽受欺壓之民族的故事——波蘭、越南和黑奴，都是反覆登場的題材。

60　Rebecca E. Karl, “Race, Colonialism and History: China at the Turn of the Twentieth Century,” in Peter Osborne and Stella Sandford, eds., *Philosophies of Race and Ethnicity* (New York: Continuum, 2002), pp. 105-107.

小說《黑奴籲天錄》和它被當時中國讀者賦予的特殊意涵不僅在中國境內發酵，也隨著留學生一同出洋，在海外引起迴響。在中國學生人數迅速增加的日本，林譯小說是青年學子間頗爲留心的讀物。陳去病發表在《新民叢報》裏的詩作，是《黑奴籲天錄》目前可見最早的海外讀者反應：「專制心雄壓萬夫，自由平等理全無；依微黃種前途事，豈獨傷心在黑奴？」[61]可說完全依從小說序言的閱讀角度。1904 年魯迅剛入仙台醫專就讀不久，就收到國內寄來的《黑奴籲天錄》。他在寫給蔣抑卮的信中，說自己一收到書就無法停止閱讀，小說勾起他的思鄉之情，令他「曼思故國，來日方長，載悲黑奴前車如是，彌益感喟！」[62]第二年，日本留學生在東京出版的《醒獅》雜誌上，也有讀者作詩發表這本小說的讀後心得。該詩如此作結：「花旗南北戰雲收，十萬奴軍唱自由；輪到黃人今第二，雞欄豚柵也低頭。」[63]「雞欄豚柵」是美國關押華工的器具，也是當時中國人視爲奇恥大辱的象徵。作者所看重於《黑奴籲天錄》的，在於美國本土黑奴爭取自由經驗所帶來的啓示。在春柳社盛大演出改編新劇之前，《黑奴籲天錄》已在日本中國留學圈內獲得相當程度的注意與認同，林紓一開始所寄望於讀者「勿以稗官荒唐視之」的理念，也已得到明確的呼應。

1904 年，上海文明書局購得《黑奴籲天錄》的版權與原刻木板，開始廣爲發行。[64]次年，又有經吳芝瑛圈點、其夫婿廉泉校閱的版本上市。[65]當美國歧視華工政策日益加劇，中國本地的抵制美貨運動也醞釀成形時，《黑奴籲天錄》同步擴增銷售量當非偶然。文明書局當時的書本銷售廣告完全針對此點入手，以外抗強權的姿態宣傳這部小說（圖四）。[66]廣告言道，這部小說能激發

61 醒獅（陳去病），〈題《黑奴籲天錄》後〉，《新民叢報》，號 31，1903 年 5 月 10 日，頁 106。
62 魯迅，〈致蔣抑卮〉，《魯迅書信集一》（北京：人民文學出版社，2006），頁 1。
63 金一（金天翮），〈讀《黑奴籲天錄》〉，《醒獅》，期 1，1905 年 9 月 29 日，頁 103。春柳社的創辦人之一李叔同當時初抵日本，他不但爲這份留學生新辦的《醒獅》設計封面，也在同一期發表記述自己爲上海滬學會編寫新戲《文野婚姻》的詩文。
64 〈林譯泰西著名小說《黑奴籲天錄》〉廣告，《時報》，1905 年 8 月 2 日，第 1 張第 1 版。
65 斯土活原著，林紓、魏易同譯，吳芝瑛圈點，廉泉校閱，《黑奴籲天錄》（上海：文明書局，1905）。另見樽本照雄編，《新編增補清末民初小說目錄》，頁 243。
66 〈林譯泰西著名小說《黑奴籲天錄》〉廣告，《時報》，1905 年 8 月 2 日，第 1 張第 1 版。

國民保種愛國之心：「觀哲而治與友書，意謂無國之人，雖文明者亦施我以野蠻之禮，則異日吾華爲奴張本，不即基於此乎？」[67]1907 年春陽社發布《黑奴籲天》演出消息的第二天，「小萬柳堂」主人吳芝瑛更撰文投書上海各報，大力讚揚春陽社改編這部小說的舉動，鼓吹大家踴躍往觀。[68]吳芝瑛的文章不僅重覆兩年前報上廣告的言論，並進一步摘錄小說末尾哲而治欲返回非洲建立獨立國家的抱負：「『足下須知，有國之人與無國者，其人民苦樂之況，何啻霄壤？……公法公理，有國者方有其權，無國之民，匪特理、法都無，縱復哀之，彌肆其毒』……觀哲而治之言，不啻爲吾中國之大寫眞！」[69]如果說梁啓超的《新中國未來記》爲讀者擘畫了一幅理想的政治藍圖，斯土活的小說則在林紓和吳芝瑛等人的詮釋下成爲一本「喻世明言」，爲中國人可能成爲——或者在一定程度上已經成爲——種族爭競的失敗者並從此爲人奴役，提供了揣想的基礎。這則「黑奴之喻」，也可說是該小說在晚清傳播過程中的主導動機。

圖四　文明書局刊登在《時報》上的廣告插圖

67 〈林譯泰西著名小說《黑奴籲天錄》〉廣告，《時報》，1905 年 8 月 2 日，第 1 張第 1 版。
68 吳芝瑛，〈春陽社《黑奴籲天》新劇紹介〉，《申報》，1907 年 11 月 2 日，第 3 張第 20 版。
69 同前註。這篇文章亦發表於同日《神州日報》，頁 5、《上海報》，第 4 版，《南方報》，第 2 頁新聞，及次日《新聞報》第 3 張第 3 版。

在文明書局銷售《黑奴籲天錄》的同時，已有人呼籲將這部小說以表演藝術的形式普及於大眾。1904 年，南社成員顧靈石投書《覺民》月刊說道：「我願書場、茶肆、演小說以謀生者，亦奉此《籲天錄》，竭其平生之長，以摹繪其酸楚之情狀、殘酷之手段，以喚醒我國民。」[70]兩年後，北京學部把這本小說選入「宣講所應用書目」中，與《聖諭廣訓》、《勸學篇》、《啓蒙畫報》等並列，[71]進一步確立了《黑奴籲天錄》在晚清中國的特殊地位。從中央到地方，由海內至海外，這本翻譯小說自初版後的五、六年間，它的內容和它被知識分子所賦予的教育意涵，已得到極爲廣泛的流傳。

三、世界一舞臺：由《黑奴籲天錄》的搬演看「世界劇場」的實踐

十九世紀末葉，西方教會在中國設立的新式學堂就出現了採用外國題材的學生劇。目前所知最早的例子，要算是 1896 年 7 月在上海聖約翰書院(St. John's College)公演的莎劇《威尼斯商人》(*Merchant of Venice*)。從藝術形式來看，該校歷年暑期結業式上的公演，已然開始了「西裝新劇」的實驗；但若考量其演出語境，這些青年學子的外語演出，畢竟與一般劇場觀眾有所隔膜。[72]

汪笑儂在《瓜種蘭因》後，又以波蘭故事編出《苦旅行》一劇。這齣戲敘述波蘭陸軍士官多列在國亡後，因不堪悲憤之情，展開遠行，途中不斷體會亡國之人備受欺辱的遭遇。劇中反覆描寫多列在旅途中起先受人抬舉，等到他說出自己的國籍後，立刻又被奚落、斥逐的情景。當時就有觀眾投書報刊，認爲波蘭之所以亡國，在於國民缺乏愛國之心，而《苦旅行》正可提醒中國人以波

70 靈石，〈讀《黑奴籲天錄》〉，《覺民》，期 7，1904 年 6 月 8 日，頁 29。
71 〈學部採擇宣講所應用書目表〉，《學部官報》，期 4，1906 年 10 月 28 日，「審定書目」頁 7。
72 關於以聖約翰書院（後改制爲聖約翰大學）爲代表的晚清教會學校學生演劇，讀者可進一步參考鍾欣志，〈清末上海聖約翰大學演劇活動及其對中國現代劇場的歷史意義〉，收入袁國興編，《清末民初新潮演劇研究》（廣州：廣東人民出版社，2011），頁 28-58；以及鍾欣志，〈晚清新知識空間裏的學生演劇與中國現代劇場的緣起〉，《戲劇研究》，期 8（2011 年 7 月），頁 23-24。

蘭的先例爲前車之鑑。[73]不過，這齣戲更特別的地方，在於安排多列旅行至非洲，遇見當地住民的片段。編劇汪笑儂和熊文通指出，這段戲鋪寫當地的「野蠻政治」，「相形之下，足見我國民非劣種，實有優勝之資格，大可有爲。」[74]《苦旅行》一劇透露的訊息不外乎是：國家滅亡與否不在外患有多強大，而在國人能不能凝聚足夠的愛國之心。被瓜分的波蘭也好，野蠻的非洲政治也罷，都是編劇認爲足供中國借鑑的範例。從《瓜種蘭因》到《苦旅行》，中國舞臺上的異國風俗顯得益加大膽，劇作的題材可以全球爲範疇而無所顧忌，遠超過戲劇改良理論家「捉碧眼紫髯兒」的想像。晚清陸續上演的各種《黑奴籲天錄》劇作，可說是實踐「世界劇場」的絕佳例證。

（一）春柳社的《黑奴籲天錄》

相較於各種日益世界化的改良言論，清末留學生負笈海外，不但親身接觸「輪舟之奇、滄海之闊」，也經驗更多文化事業上的衝擊。搬演晚清首齣《黑奴籲天錄》改編本的春柳社，成立於日本東京，其對新劇藝術的追求，除了主要成員原本對劇場演出的興趣，更直接來自明治時期劇場變革的啓發。

春柳社創辦人之一的李叔同(1880-1942)曾對友人表示，「最初，他們（李哀〔即李叔同〕同時的留日學生）在某藝院看了川上音二郎夫婦所演的浪人戲，他們愛好戲劇的熱情，從事戲劇的慾望，已經像心血來潮地從內心逼迫出來。」[75]李叔同所言曾經看過川上夫婦演出的中國留學生，必然包括春柳社另一位創辦人曾孝谷(1873-1936)。曾孝谷在 1904 年中就已抵達日本，[76]春柳社成立半年

---

73 〈觀《苦旅行》感書〉，《新聞報》，1905 年 10 月 12 日，第 1 張第 2 版。1905 年 10 月 8 日和 9 日，《苦旅行》在上海春仙茶園演出前本，之後兩日接演後本。根據春仙茶園在報上刊登的劇目告白，這齣戲之前還曾在蘇州上演過，參見《新聞報》，1905 年 10 月 1 日，第 1 張第 6 版。學者曾將此劇認做《瓜種蘭因》的別名，如陳芳，《花部與雅部》，頁 417。事實上，兩者雖同以波蘭爲背景，卻是不一樣的作品。

74 〈春仙汪孝儂熊文通上商會曾少卿函〉，《申報》，1905 年 10 月 9 日，第 10 版。

75 林子青，《弘一大師年譜》（上海：中日文化交流協會上海分會，1944），頁 25。引文中提及的友人是李芳遠。關於李叔同和李芳遠的交往情形，可參見沈繼生，〈弘一大師與李芳遠〉，收入陳慧劍主編，《弘一大師有關人物論文集》（台北：弘一大師紀念學會，1998），頁 301-322。

76 佚名編，《清末各省官自費留日學生姓名表‧各校各生履歷清冊》（永和：文海出版社，1978），

前，他在北京《京話日報》發表〈戲曲改良的淺說〉一文，文中提到他看過的「外洋新戲」；從時間地點和「重在說白」的演出特色來看，很有可能包括川上音二郎的正劇。[77]另一方面，李叔同 1905 年初留日前就曾在聖約翰書院擔任教職，並在上海滬學會編演過新劇《文野婚姻》。[78]考量他與《警鐘日報》發行人蔡元培的師生關係，健鶴等人提倡借鏡日本的戲劇改良計畫，或許也引導過李叔同走上一條通向日本的現代文藝之路。

曾孝谷、李叔同和春柳社的另一位創辦人黃輔周（即黃二難，1883-1972）都就讀於東京美術學校西畫科，他們就像許多中國留日學生一樣，雖在日本唸書，主要追求的卻是西洋文明。[79]相較於日本的傳統藝術，他們普遍更關注當地的藝術西潮。從戲劇方面來說，不論川上的正劇或是坪內逍遙、島村抱月成立的「文藝協會」，都對春柳社的發起有過關鍵性的刺激作用，而這些都是日本當時文藝思潮中，深受西洋文明影響的部份。[80]1907 年 2 月，春柳社以獨幕劇《茶花女・匏止坪訣別之場》參與助賑國內江北大水的集會，也是該社的首次公演。從這齣獨幕劇的選材、演出形式及佈景服裝各方面來看，都清楚可見春柳社「西化」的傾向。[81]

頁 77。這是一份清末留日學生的履歷清冊，上面紀錄曾孝谷和李叔同的年級是第四年，可知是完成於 1910 到 1911 年間的統計。

77 曾孝谷這篇白話文章以「存吳」爲名，從 1906 年 6 月 5 日到 7 日，分三天刊登於《京話日報》的「演說」欄。

78 郭長海、金菊貞，〈李叔同事跡繫年〉，《長春師範學院學報》，2000 年第 7 期，頁 40；以及郭長海、金菊貞，〈李叔同的戲劇活動與文獻資料〉，收入曹布拉主編，《弘一大師藝術論》（杭州：西泠印社，2001），頁 2-3。

79 實藤惠秀原著，譚汝謙、林啓彥譯，《中國人留學日本史》（香港：香港中文大學出版社，1982），頁 8-11。

80 包括曾孝谷、李叔同和黃輔周在內，清末留學東京美術學校的十位中國學生裏，九位都就讀於西洋畫科，只有一位選讀雕刻。參見劉曉路，〈青春的上野：李叔同與東京美術學校的中國同窗〉，收入《弘一大師藝術論》，頁 102。當時的東京美術學校仿效巴黎美術學院的教育方式，是東亞「最貼近西洋現代美術中心巴黎的場所」。見吉田千鶴子著，劉曉路譯，〈上野的面影──李叔同在東京美術學校史料綜述〉，收入《弘一大師藝術論》，頁 90-91。此外，李叔同本人亦曾加入文藝協會，而該會宗旨與章程都對春柳社有過重要影響，見黃愛華，《中國早期話劇與日本》，頁 29-34。

81 鍾欣志、蔡祝青，〈百年回顧：春柳社《茶花女》新考〉，《戲劇學刊》，期 8（2008 年 7 月），頁 257-281；張偉，〈春柳社《茶花女》紀念品的發現與考釋〉，《嘉興學院學報》，卷 20 期

上述助賑演出的成功，吸引了更多留學生加入春柳社，也加強了該社擴大公演的信心與動力。[82]不到四個月內，他們就將新編成的五幕劇準備妥當，並在日本專業劇場人士的協助下，借得當時最重要的商業演出場地之一。1907 年 6 月 1 日和 2 日下午，春柳社在東京「本鄉座」開演新劇《黑奴籲天錄》，該劇採售票演出，無論在戲劇結構、演出人數、觀賞人員……等各方面的規模，都是《茶花女・匏止坪訣別之場》的數倍之鉅。這次演出不但在中國學生之間造成轟動，也吸引了日本重要媒體和眾多劇場人士前往觀賞，並獲得不少好評。[83]

新劇《黑奴籲天錄》開演前，先由其中一位演員謝抗白向觀眾演說一段。其演說詞云：「……今地球上某色人種之足以亡人者，與某色人種不圖存、不進步，足以被人亡者，眼前即是。但願百餘年後，不復有人倣照我等爲《黑奴籲天錄》，更換《某某奴籲天錄》而演之，則鄙人焚香以拜祝者矣！」[84]此外，林紓根據華工受虐景況所寫的小說序言，也被春柳社節錄在演出海報上，這些說明該社的演出動機以及他們企圖號召觀眾的理由，都直接承襲了林譯小說初版以來所形塑的黑奴之喻。該劇由曾孝谷負責編撰，根據當時的演出海報及《順天時報》的報導，全劇共分五幕，演出內容大致如下所示：[85]

1（2008 年 1 月），頁 24。

82 歐陽予倩，《自我演戲以來》（上海：神州國光社，1933），頁 8。

83 中村忠行原著，陳凌虹譯，〈春柳社逸史稿（一）——獻給歐陽予倩先生〉，《戲劇》，2004 年第 3 期，頁 42-44。

84 謝祖元（謝抗白），〈春柳社演藝之略說〉，《法政學交通社雜誌》，號 6（1907 年 6 月 11 日），頁 164-165。

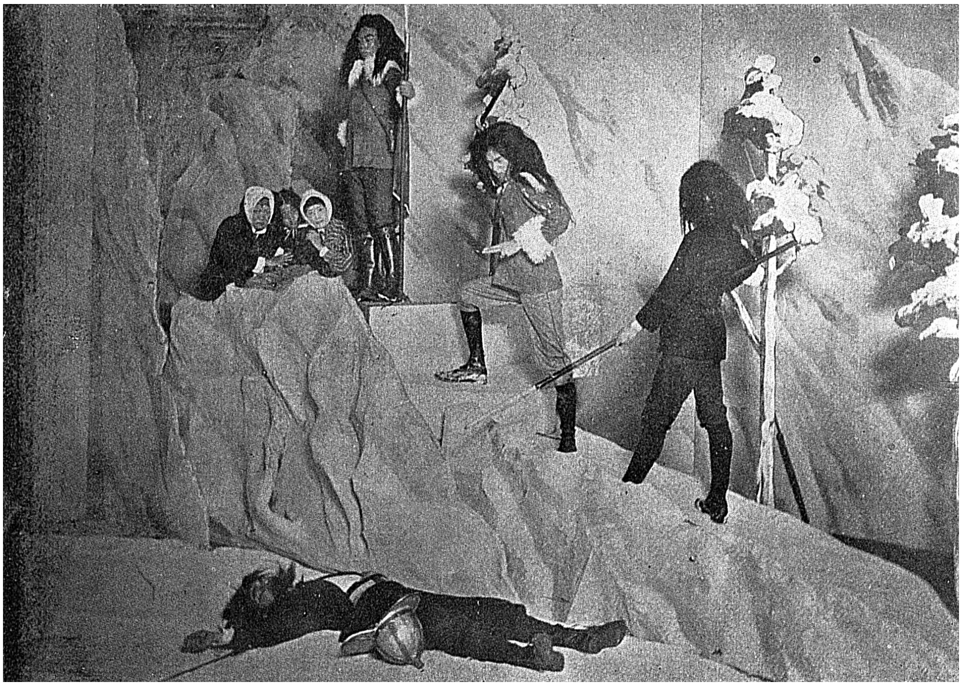
85 〈東京通信：紀留日學生之文士劇〉，《順天時報》，1907 年 6 月 14 日、15 日，第 4 板；中村忠行，〈「春柳社」逸史稿（一）——欧陽予倩先生に捧ぐ〉，《天理大学学报》，輯 22 (1956)，頁 27-28。

分　幕	主要情節	林譯章節
第一幕 解而培之邸宅	美洲紳士解而培，有女奴曰意里賽。數年前妻哲而治，生子一，名小海雷。哲為韓德根家奴，性剛烈，有才識，執役威立森工廠有年，勤敏逾常人，威以是敬愛之。解又有奴曰湯姆，忠正厚實，解遇之尤厚焉。是日有販奴者海留來，解故負海多金，逾期久未償，海惡其遲滯，促之甚。解不獲已，允以湯姆為抵，海意猶未足，更請益焉。	第一章
第二幕 工廠紀念會	跳舞蹲蹲，音樂鏘鏘！威立森工廠特開紀念大會，來賓紛至。解而培夫婦、韓德根輩皆與焉。獻技竟，威立森授哲而治賞牌，韓德根怒阻之，來賓為之愕然。	第二章 （見圖六）
第三幕 生離歟死別歟	解而培鬻湯姆、小海雷二奴於海留，既署券矣。意里賽知其事，泣述於解夫人愛密柳前，愛亦為之涕下。旋哲而治來，謂自工廠辭職歸，韓遇之益虐，將遠颺以避之。意里賽更述鬻兒之事，夫婦相持哭之慟。	第三章
第四幕 湯姆門前之月色	狂歌有醉漢，迷途有少女，夜色深矣。意里賽孑身攜兒出逃，便詣湯姆許。訴以近事，湯姆夫婦大愕，亦相持哭之慟。	第五章
第五幕 雪崖之抗鬥	哲而治既出奔，韓德根輩率健者追捕，哲走深山以避之。時天寒大雪，困苦萬狀，忽見意里賽攜兒來，悲喜交集。未幾，健者偵至，哲奮死力鬥之，卒獲免於難。	第十七章 （見圖五）

春柳社的新劇以林譯小說前五章和第十七章爲素材，明顯將戲中的主角設定爲哲而治、意里賽夫婦，而非小說讀者所認知的主角湯姆。小說中佔去較大篇幅的湯姆，憑著信仰的力量，即使數度被主人轉賣，始終逆來順受，最後甚至遭到毒打而傷重不治。相較之下，哲而治因無法忍受韓德根的壓迫，意里賽則因主人被迫出售她的兒子，都起了逃亡的意圖，走上與湯姆截然不同的反抗道路。春柳社劇末鋪寫哲而治擊退韓德根派出的黑奴獵人——事實上，第五幕的劇情等於合併了小說第十四章哲而治夫妻再度相會與第十七章的戰鬥過程

（圖五）[86]——一方面製造高潮迭起的場面效果，一方面也設計了一個十分通俗劇式的喜劇收尾(happy ending)。

圖五　春柳社《黑奴籲天錄》第五幕



中國戲劇史家一直認爲這齣戲最後讓湯姆也逃脫了奴隸生活，與哲而治夫婦一同開創新的命運。[87]追溯起來，這其實出於一項 1950 年代留下的筆誤。湯姆與哲而治一同戰鬥的說法來自歐陽予倩的記述，由於歐陽予倩是當日演出人員之一，他的說法一向被認爲具有相當的權威性，[88]實則事隔多年後，他對半世紀前的演出詳情也已無法肯定。歐陽予倩撰寫回憶文章時，對《黑奴籲天

86 《演藝畫報》，卷 1 號 7，1907 年 7 月 1 日。

87 陳白塵、董健主編，《中國現代戲劇史稿》（北京：中國戲劇出版社，1989），頁 49-50；黃愛華，《中國早期話劇與日本》，頁 49-50；田本相，《中國話劇藝術通史》，卷 1，頁 23。

88 歐陽予倩，〈回憶春柳〉，《戲劇論叢》，1957 第 3 期，頁 46-47。

錄》一劇的認知，除了自己模糊的記憶，尚憑藉日本學者中村忠行自早稻田大學演劇博物館所抄錄該劇海報上的文字。近年已有學者查對海報原文後指出，第五幕的角色「盪姆」被中村忠行改錄爲「湯姆」，而前者本爲小說中被哲而治打死的追兵 Tom Loker，因與黑奴湯姆同名，被林紓刻意寫爲「盪姆」，以示區別。[89]換句話說，在描寫黑奴爭取自由的努力上，春柳社並未顛覆小說中的情節，只是在敘述重心上有所轉移。小說主角湯姆在劇中成爲一位配角，只在第一幕和第四幕各出現一次，且並未逃脫奴隸生活，而哲而治夫婦的遭遇是全劇非常清楚的主線。

第二幕〈工廠紀念會〉是劇中十分特別的安排，也不斷引起歷來學者的討論（圖六）。[90]所謂的「紀念會」等於是場綜藝音樂會，會中有許多來賓表演才藝或發表演講，而這部份並非源自小說，完全是春柳社的創作。這場戲的文化混雜風格表現在不同國籍的來賓與形式多樣的表演節目上，劇中出席紀念會的除了工廠主人和多位男女黑奴，尚有一位印度侯爵及其隨從，以及一對日本兄妹。整齣戲雖以中文爲主，但印度侯爵（印度留學生羅奧飾）和日本兄妹（日本人呵老及海老飾）的演說則各自以其母語進行。[91]現場演出的節目除了舞蹈，還有愛密柳（李叔同飾）的鋼琴演奏、印度侯爵演唱印度歌曲，以及某位中國角色的京劇清唱。[92]

---

89 Siyuan Liu, "The Impact of Shinpa on Early Chinese Huaju," (Ph.D. Dissertation, University of Pittsburgh, 2006), pp. 59-60. 這項研究成果至今仍未受到中文學界的注意。春柳社的演出海報現藏於日本早稻田大學演劇博物館中，較爲清晰的影本可見鈴木直子執筆，《「中国人留学生と新劇展」図録》（東京：早稲田大学坪內博士記念演劇博物館，2011），頁 6。

90 田本相主編，《中國話劇百年圖史》（太原：山西教育出版社，2007），上冊，頁 15。這張劇照曾刊於朱雙雲 1914 年出版的《新劇史》（上海：新劇小說社）中，但我在上海圖書館查閱《新劇史》時，書中所有照片已與原書分離，未能得見。

91 〈東京通信：紀留日學生之文士劇〉，《順天時報》，1907 年 6 月 15 日，第 4 板。這對日本兄妹在第二幕中由日本人扮演，在第四幕中，妹妹大山君子一角則由黃輔周擔任。參見中村忠行，〈「春柳社」逸史稿（一）──欧陽予倩先生に捧ぐ〉，頁 28；沙新，〈春柳集〉，《戲劇學習》（學習彙編），期 3 (1958)，頁 213-214。

92 〈東京通信：紀留日學生之文士劇〉，《順天時報》，1907 年 6 月 14 日，第 4 板；阿英，《小說閒談》，收入柯靈主編，《阿英全集》（合肥：安徽教育出版社，2003），卷 7，頁 76-77；以及歐陽予倩，〈回憶春柳〉，《戲劇論叢》，1957 第 3 期，頁 47-48。

圖六　春柳社《黑奴籲天錄》第二幕

表面上，這些節目的安排不無雜亂隨意之嫌，彷彿是編劇爲滿足新加入的多位社員的表演欲，才設計了一場小說中不存在的同樂會，方便同學、朋友們輪番上陣，會串才藝。雖說類似的場面不無模仿新派劇風格的意味，[93]但臺上完全逸出戲劇情境的場面，依舊十分引人側目。歐陽予倩覺得這段戲「現在看起來毫無道理」，[94]黃愛華也表示「就全劇舞臺形象的整飭統一來說是起了破壞的作用」。[95]中村忠行曾試著對「與劇本時代不相符」的日本角色提出解釋，認爲「也許是當時日、中兩國的親善關係……反映了留學生的心態：如果不在劇本中滲入一些日本色彩，總覺得不太圓滿。」[96]近來更有人指出，春柳社演出該劇的方式與美國黑人歌舞秀的改編版本頗有異曲同工之妙，以此推論春柳社或者可能受到後者的啓發。[97]我認爲，若將《黑奴籲天錄》一劇置於晚清「世界劇場」的理論與實踐中，當更能把握該劇第二幕乃至全劇的內在意涵。

93 〈東瀛演劇管見，附演劇改良畧說〉一文中提及，日本新劇（指新派劇）「必有一幕增興會者，如運動、音樂、賽神、遊讌之類」。

94 歐陽予倩，〈回憶春柳〉，《戲劇論叢》，1957 第 3 期，頁 47。

95 黃愛華，《中國早期話劇與日本》，頁 56。

96 中村忠行原著，陳凌虹譯，〈春柳社逸史稿（一）——獻給歐陽予倩先生〉，《戲劇》，2004 年第 3 期，頁 41。

97 Siyuan Liu, “The Impact of Shinpa on Early Chinese Huaju,” (Ph.D. Dissertation, University of Pittsburgh, 2006), pp. 62-63.

如前所言，戲劇改良方案構思的「世界劇場」企圖測繪中國在新時代的位置，並特別注重描寫同樣受到強權國家侵略與壓迫的弱小國族。以此觀之，春柳社新劇第二幕中多國多語的內容，可說具體而微地呈現出這方面的特殊意涵。我們若將劇中登場的印度、日本與中國的服裝、語言和歌曲視爲特殊的表意符碼，這些符碼組合起來便是一幅簡易、平板但清晰可辨的亞洲圖像。表面上，這些參與紀念會的亞洲角色與美國黑奴毫無關係，但在全球發展局勢中，他們都曾受過白種人的欺壓，也都正在積極尋找屬於自己的世界舞臺。在本鄉座的舞臺上，這些現實世界中的亞洲代表與黑奴同歡共舞，熱鬧場面的背後，實蘊藏了編者對於聯合世界弱小民族的想像。同時，日本在 1905 年戰勝俄國後，被視爲足以與西方強權平起平坐的強國。日本在這幅圖像中扮演的角色，便是已成功完成一連串現代化改革，足爲其他亞洲國家看齊的楷模。以此觀之，與其說春柳社學習日本新派劇的作品表達出「反帝國主義」的思想，不如說它透露了對自己國家「有爲者亦若是」的想望與期待。[98]

在最低限度上，《黑奴籲天錄》一劇反映出春柳社成員在日本接觸到的國際社群，以及他們藉著留學生活所得到的多元文化視野——此點從該社首演作品《茶花女・匏止坪訣別之場》的演出環境，已可窺見端倪。[99]從藝術手法上來說，春柳社的第二部作品擴大了他們以說白爲主、擬眞佈景爲輔的新劇實驗，並取得相當大的成功。

（二）春陽社的《黑奴籲天》

春陽社原名「陽春俱樂社」，1907 年 9 月 22 日由沈敦和、馬相伯和王鐘

98 現存一部光緒年間的《蒙學讀本全書三編》第二課〈祝國歌〉，或許最能表達這方面的期待與想望：「祝我國　鞏金湯　長歐美　雄東洋　陸軍海軍熾而昌　全球翻映龍旂光　帝國主義新膨脹　毋謂老大徒悲傷　印度滅　波蘭亡　請看我帝國　睡獅奮吼劇烈場」。（佚名編，卷 3 之 2）

99 該劇參與的助賑音樂會借用東京基督教青年會(YMCA)的禮堂，演出前有西方女子的音樂表演，演出後有日本電氣公司播放電影。當天認購票券的名單上，也有數位日本、蒙古人士的姓名。不論從演出場地或參與人員來說，春柳社的活動都充滿了國際性的色彩。參見鍾欣志、蔡祝青，〈百年回顧：春柳社《茶花女》新考〉，《戲劇學刊》，期 8，頁 260-261。

聲三人共同發起，社址位於今天上海鳳陽路和成都北路的交叉口附近。[100]沈敦和(1866-1920)和馬相伯(1840-1939)都是當時上海重要的社會領袖，兩人長期投入多種教育及社會公益活動，王鐘聲(18??-1911)則以留學生的身分，剛剛進入上海公共領域，尚未開始他在中國劇壇上的各種新劇實驗。[101]以沈敦和爲首，三人共同發表了一篇〈春陽社意見書〉，闡明他們的創社理念，並定下了該社的組織章程。[102]

在宣布創社的廣告中，春陽社就表明成立宗旨在於「互換智識、改良風俗」。[103]此處所謂的「互換智識」，指的其實是知識分子對未受教育、不識之無的「下等社會」施行某種社會教育。如同清末許多改良言論所相信的，該社也認爲，比起印刷出版和演講，戲劇是所有寓教於樂的手法中最能感化多數「不開通者」的手段：「今日之所以感化此多數人者，舍戲劇莫由。然而，感化下等社會，亦非下等社會所能，故本社於交換智識之外，特注重於戲劇改良。」[104]後人提及春陽社，多認爲它和東京的春柳社具有某種承繼關係。[105]〈春陽社意見書〉曾提及春柳社在戲劇改良上的努力，春陽社公演的《黑奴籲天》一劇，也跟春柳社不到半年前在東京演出的《黑奴籲天錄》同樣取自林譯小說。不過，從兩社宗旨來說，春陽社啓迪下層民眾的社會參與企圖，顯然與春柳社「研究文藝」的藝術傾向有所區別。劇場以「感化下等社會」的重要手段受到春陽社

100 根據〈春陽社總章〉，該社位於「上海英租界白克路橫街，成都路四百零九號」。白克路(Burkhill Road)即今日的鳳陽路，成都路即成都北路。此處參考李春芬主編，《中華人民共和國地名詞典：上海市》（北京：商務印書館，1989），頁 328、333。

101 關於王鐘聲以「通鑑學校」和「鐘聲新劇」爲名進行的劇場實驗，可另參見鍾欣志，〈越界與漫遊：尋覓現代觀眾的「鐘聲新劇」〉，《戲劇學刊》，期 14（2011 年 7 月），頁 120-139。

102 1907 年 9 月 30 日，春陽社的〈意見書〉和〈總章〉隨上海《時報》廣爲發送，10 月 15 日和 16 日又全文轉載於天津《大公報》上，也是我們今日獲得這兩份文件的來源。

103 〈陽春俱樂社成立廣告〉，《申報》，1907 年 9 月 25 日，第 1 版。

104 〈春陽社意見書〉，《大公報》，1907 年 10 月 15 日，頁 7。

105 洪深曾經表示，春陽社主要是任天知與王鐘聲兩人合辦，演出的「大半是春柳的劇本」，（見其〈從中國的新戲說到話劇〉，《廣州民國日報》，「戲劇研究」期 2，1929 年 2 月 23 日）如今已知不確。任天知與王鐘聲合作的通鑑學校在時間上晚於春陽社，同時春陽社並未演出過任何春柳社的劇本，但洪深這篇文章被他自己轉錄進《中國新文學大系 1917-1927‧戲劇集》的〈導言〉(1936)之後，成爲歷來戲劇史不斷引用的材料。

的重視；換言之，春陽社的成立宗旨並不在於研究戲劇，而在使用戲劇。

除此之外，我們也不應忽略，在春陽社選擇以黑奴入戲前不久，上海本地曾有外國黑奴戲班公演一事。1907 年 5 月 23 至 26 日，上海華洋各界人士以助賑江北大水爲名，在張園盛大舉辦了一場「萬國賽珍會」(International Fair and Fête)，藉由多種表演和義賣活動爲江北大水的災民募款。[106]開幕當天，受邀前來的黑人戲班坐在汽車上，大聲擂著鼓，從大馬路一路遊行到靜安寺路——即今天的南京東、西路——才進入張園，吸引了大批觀眾前來觀賞他們的表演。[107]這次盛會的華方主要經理人之一，便是領銜簽署〈春陽社意見書〉的沈敦和。

春柳社在本鄉座的公演是東京劇場與留學生界的一大盛事，春陽社在成立不過一個多月後就進行的首演，也是上海社會矚目的焦點。不僅演出前的相關新聞和廣告遍布上海各大報章，該社並借得外僑業餘劇社(Amateur Dramatic Club)興建的蘭心劇院(Lyceum Theatre)作爲演出場所，可說未演已先轟動。《黑奴籲天》一劇原定分爲十二齣，分別是：〈送學〉、〈索債〉、〈規夫〉、〈別妻〉、〈竊聽〉、〈夜遁〉、〈落店〉、〈索奴〉、〈追逃〉、〈遇友〉、〈取湯〉、〈贈別〉等。[108]實際演出時則刪去了最後的〈贈別〉，結束在〈取湯〉。

1907 年 11 月 4 日至 6 日，春陽社的《黑奴籲天》以助賑雲南旱災的名義，分三晚於蘭心劇院首演。以上列關目對照林譯《黑奴籲天錄》，可知春陽社約莫只演了原書的一至十章，也就是前四分之一。第一齣〈送學〉和第三齣〈規夫〉在小說中找不到相應段落，應爲春陽社自行添加。綜合該劇廣告、關目、《中外日報》記者對該劇重演的記述[109]和林譯小說等資料，我們可以了解這齣戲的基本結構和主要情節，大致如下所示：

---

[106] 有關 1907 年萬國賽珍會的討論，可參見張偉，《紙韻悠長——人與書的往事》（台北：秀威資訊，2009），頁 207-218。

[107] “The International Fair and Fete,” *North-China Herald*, May 24, 1907, p. 485；〈第二日萬國賽珍會紀事〉，《申報》，1907 年 5 月 25 日，第 5 版。

[108] 〈春陽社演劇助振記〉，《申報》，1907 年 11 月 1 日，第 19 版；〈春陽社演劇助振廣告〉，《時報》，1907 年 11 月 1 日，第 1 版。

[109] 〈春陽社演劇紀事〉，《中外日報》，1907 年 12 月 24 日，第 3 張第 2 板。

分　幕	主要情節	林譯章節
第一齣　送學	不詳。	
第二齣　索債	解而培生意失敗，被海留握有大量債券，海留上門前來催討，欲索解而培身旁二佳奴作為抵償，一為湯姆，一為小海雷。	第一章
第三齣　規夫	「販子海流〔留〕，悍恨絕倫，固足令人髮指，而其妻獨能深明大義，反復規勸，一種慷慨激昂之慨，殊足令人動容。」[110]	無此段
第四齣　別妻	解而培妻愛密柳有貼身女奴意里賽，嫁與別家男奴哲而治為妻。哲而治返家忿忿不平，述工作中受虐之事，並有以牙還牙之念，意里賽柔言勸之。哲而治決心逃脫奴隸制度，潛往加拿大，與妻相別，互道珍重。	第三章
第五齣　竊聽	愛密柳由意里賽處得知，丈夫欲以家中良奴抵償債務，其中一人更是意里賽的幼子海雷，以此事詢問丈夫。解而培坦言雖不願為之，亦無它法，不料意里賽在櫥後竊聽一切。	第五章
第六齣　夜遁	意里賽決心當晚帶幼子遠遁他方，路經湯姆所住的小屋，告以實情。湯姆之妻克魯勸其一同遠避，然湯姆深知自己若逃，必將造成莊園莫大損害，決意留下，於是與意里賽及小海雷泣別。	第五章
第七齣　落店	意里賽連夜逃至俄亥俄河畔，時當二月，春水方生，河上尚有巨大浮冰，無法夜渡，意里賽只有攜子投店，等待渡船。	第七章
第八齣　索奴	海留依約前來向解而培索討二奴，發現海雷已被其母連夜帶走，大發怒氣，並質疑一切是解而培暗中安排所致。	第六章
第九齣　追逃	解而培命莊內別奴備馬，助海留追拿意里賽，然眾奴皆與海留惡，並體察愛密柳心意，在追拿事上百般延宕，製造各種狀況。 意里賽一覺醒來，尚未尋得渡船，海留已騎馬追至俄亥俄河畔，情急之下，竟抱起幼子履浮冰過河！	第六章

[110] 參見〈春陽社演劇助振記〉，《申報》，1907 年 11 月 1 日，第 19 版；該文亦登於同日《時報》第 5 版。

分　幕	主要情節	林譯章節
第十齣　遇友	意里賽渡河後遇缽特及馬利亞夫婦收留，得其相助，覓往加拿大與哲而治團聚。	第九章
第十一齣　取湯	海留返回解而培的莊園索取湯姆。莊園眾人為湯姆送行，臨別依依，解而培向其保證，有朝一日必將湯姆重接回府。	第十章

由上表的分析可知，春陽社首演的《黑奴籲天》與春柳社的《黑奴籲天錄》在結構、情節和角色側重方面都非常不同。春陽社的演出以意里賽和海留一正一反兩位人物爲主。若說這兩齣戲有何共通點，不過是同樣減弱了原小說主角湯姆的重要性而已。首演過後，春陽社於 12 月 22 日再度租借蘭心劇院，重演「刪繁就簡」後的《黑奴籲天》。此時全劇已被縮減爲九齣，分別是〈送學〉、〈索債〉、〈求主〉、〈規夫〉、〈別妻〉、〈竊聽〉、〈夜遁〉、〈落店追逃〉、〈取湯〉，併在同一晚一口氣演出完畢。[111]依據記者的描述，這次重演的版本可說是一次成功的刪修。從十一齣減成九齣，首先就減少了換幕的時間。刪去〈遇友〉，並將〈落店〉和〈追逃〉合併，也使劇情更加流暢。

歷來對春陽社《黑奴籲天》的描述，多半參考徐半梅的意見。他從「話劇成形」的角度出發，認爲演出失敗。[112]回顧起來，這自然是過於目的論的思考。如果我們能離開該劇「像不像話劇」的框架，儘可能重回 1907 年 11 月初的蘭心戲院，或可發現當時臺前臺後知道「話劇」爲何物的人只怕寥寥無幾。徐半梅自己記道：「戲的本身，仍與皮簧新戲無異，而且也用鑼鼓，也唱皮簧，各人登場，甚至用引子或上場白或數板等等花樣，……也有人揚鞭登場。」[113]與春陽社同在蘭心劇院演出的票友鮑鶴齡，就曾以戲曲改良的角度評論過：「春陽社之《黑奴籲天》，如海留之蠻、意里賽之哭，亦爲特色，其餘雖有繁贅處，

111 〈春陽社演劇廣告〉，《申報》，1907 年 12 月 20 日，第 1 版；〈春陽社開演《黑奴籲天》新戲〉，《中外日報》，1907 年 12 月 20 日，第 3 張第 2 板。
112 徐半梅，《話劇創始期回憶錄》（北京：中國戲劇出版社，1957），頁 19。
113 徐半梅，《話劇創始期回憶錄》，頁 19。

尚易改革。所最可惜者，外場鼓吹太不湊拍，而聲調亦尙無工夫也。」[114]對鮑鶴齡來說，這齣戲的問題在於音樂水準不夠，而不在與「話劇」是否相像。[115]相較於徐半梅的立場，這無疑是更依據演出者創作意圖所作的評論。

如上文所言，春陽社的宗旨既然在於利用戲劇進行社會教育，便需顧慮一般民眾願意接受的美感經驗（或曰「美典」）。既是如此，就不太可能貿然引入絕大多數觀眾聞所未聞的藝術形式。徐半梅和許多戲劇史家將《黑奴籲天》視爲話劇初期的產物，認爲它該有的特徵尙不明顯，原與春陽社創作此戲的初衷相違。事實上，春陽社基於自己的理念，始終未對剛剛開始出現在中國境內的話劇加以青睞。當王鐘聲另組通鑑學校進行「官話新劇」的藝術實驗後，若干原春陽社社員依舊以戲曲作爲主要演出形式。[116]此點與東京春柳社在話劇意識上的實驗相較，亦不可一概而論。

從演出廣告可知，佈景工程是春陽社自己十分引以爲傲的特色：「所裝園林山水、風雪景緻，維妙維肖，恍如身入畫圖，爲吾中國所創見。」[117]從十九世紀末京劇逐漸在上海落地生根，並發展出有別於北京的演出風格起，舞臺美術就是十分受到重視的一環。燈彩、機括製造的多種景觀，一向是上海茶園的賣點。在這方面，春陽社的廣告不出上海劇場一向強調視覺的傾向。[118]仗著蘭心戲院的設備之便，春陽社得以採用西法，結合上海當時最現代化的燈光與舞臺系統，完成比起一般茶園更複雜的換景，達到「使人驚嘆」的效果。[119]《中

114 立睪（鮑鶴齡），〈菊部雜說〉，《新碩望報》，第 1 期，1908 年 2 月 2 日，頁 48。

115 不過《黑奴籲天》在音樂上中西併用，是非常値得注意的一點。參見〈春陽社演劇紀事〉，《中外日報》，1907 年 12 月 24 日，第 3 張第 2 板。

116 例如 1908 年 6 月 6 日，春陽社在上海天仙茶園「演唱」《雙烈傳》一劇。見〈春陽社重演新劇〉，《新聞報》，1908 年 6 月 5 日，第 3 張第 3 版。《中國京劇史》（北京市藝術研究所、上海藝術研究所合編，1999）中關於京劇改良的篇章未提及春陽社的《黑奴籲天》，以「戲曲現代化」爲題的專著也未對此戲有任何著墨；如高義龍、李曉主編，《中國戲曲現代戲史》（上海：上海文化出版社，1999），頁 15-34。

117 〈春陽社演劇助振廣告〉，《時報》，1907 年 11 月 1 日，第 1 版。

118 林幸慧，〈《申報》戲曲廣告所反映的上海京劇發展脈絡：1872-1899〉（新竹：國立清華大學中國文學系博士論文，2005），頁 214-222。

119 徐半梅，《話劇創始期回憶錄》，頁 19。

外日報》記者也特別記道：「山水庭園宛如眞景，且用反射電光映作雲影月色，尤爲逼眞。」[120]與舞臺景緻相應的是，春陽社在角色的服裝造型上也多所琢磨。今天尚可見到一張演出成員的劇裝合照（圖七），[121]以及部份開銷用在「租置男女西裝鬚髮」的結算報告，[122]都可加以印證。

除了戲曲改良上的成就，春陽社對當時重大社會運動或公益事業的直接參與，也是研究該社《黑奴籲天》一劇不可忽視的面向。如前文所述，這齣戲從一開始就不是單純的售票演出，而是以助賑雲南旱災爲目的。三天演出下來，《黑奴籲天》的門票收入高達兩千六百多元，扣除場租、製作、廣告……等開支後，尚可捐助雲南義賑會一千元之數。[123]

圖七　春陽社《黑奴籲天》演出人員扮裝合照

120 〈春陽社演劇紀事〉，《中外日報》，1907 年 12 月 24 日，第 3 張第 2 板。
121 這張照片原刊於《月月小說》，1 卷 12 期，1908 年 1 月 18 日。此處採用的版本出自《新劇雜誌》，期 1（1914 年 5 月 1 日）。
122 〈雲南義振會致謝〉廣告，《時報》，1907 年 12 月 10 日，第 1 版。
123 〈雲南義振會致謝〉廣告，《時報》，1907 年 12 月 10 日，第 1 版。

12 月 28 日，春陽社的《黑奴籲天》赴四川路青年會演出，目的是為孤兒院籌募資金。上海孤兒院成立於 1906 年底，當時也曾舉辦募款演出。[124]至於春陽社的演出地點，是上海青年會(Y. M. C. A. Shanghai)在當年十月份才完工啓用的全新會館，館內為紀念庚子拳亂中殉難的傳教士和教友而設的「殉道堂」(Matyrs' Memorial Hall)。[125]殉道堂為可容納七百人的兩層樓集會廳，當天演出時，「男女來賓約七百餘人，樓上下座為之滿，後來者竟無坐位」。[126]

1907 年 10 月，北京外務部與英國簽訂了一紙借款合同，目的是為興建滬杭甬鐵路，這項消息傳到南方，迅速引起江蘇、浙江人士的激烈抗議。該年年底開始的「江浙鐵路風潮」，成為晚清一波聲勢浩大的社會運動。[127]1908 年 2 月 23 日浙江旅滬學會的大會中，沈敦和以春陽社社長的身分發表演說，該社其他成員則演出《黑奴籲天》和紀念兩位殉路烈士的《弔鄔湯》。[128]

從凝聚社群與強化團結意識的角度來看，春陽社以戲劇演出參與一連串的集會行動，彷彿是中國民間「演戲聚眾」傳統在上海都會中的翻版再現。清代中葉，民間抗租、抗稅的行動便會利用劇場演出發揮「統一戰線」的效果——所謂「演劇以齊眾心」。清末數起重要的民眾起事裏，都可見到傳統戲曲結合特定儀式後發揮的強大影響力。[129]明恩溥(Arthur H. Smith)指出，中國鄉間的

124 〈音樂大會之義舉〉，《申報》，1907 年 1 月 16 日，第 3 張第 17 版；〈會事：音樂大會〉，《時報》，1907 年 1 月 20 日，第 3 版。

125 "The New Y. M. C. A. Building," *North-China Herald*, Oct. 4, 1907, p. 54; "Description of the Shanghai Building," *China's Young Men,* New Series 2:3 (November 1907), p. 16.

126 〈記籌上海孤兒院經費音樂會事〉，《中外日報》，1907 年 12 月 30 日，第 3 張第 2 板。關於四川路青年會及殉道堂興建的過程，可另參見張志偉，《基督化與世俗化的掙扎：上海基督教青年會研究(1900-1922)》（台北：臺大出版中心，2010），頁 307-320；該書收錄 1907 年 10 月四川路會所開幕時攝於殉道堂內的相片一張，見頁 206。

127 相關研究可參見王樹槐，〈江蘇鐵路風潮——一個社會運動的實例〉，收入許倬雲等編，《中國歷史論文集》（台北：台灣商務印書館，1986），頁 356-365；Mary Backus Rankin, "Nationalistic Contestation and Mobilization Politics: Practice and Rhetoric of Railway-Rights Recovery at the End of the Qing," *Modern China* 28: 3 (July 2002), pp. 317-322.

128 〈浙江旅滬學會大會紀事〉，《時報》，1908 年 2 月 24 日，第 2 張第 1 版。

129 相關研究可參見相田洋著，張剛譯，〈清代演劇與民眾運動〉，《戲曲研究》，輯 34 (1990)，頁 168-185；周錫瑞(Joseph Esherick)著，張俊義、王棟譯，《義和團運動的起源》（南京：江蘇人民出版社，1995），頁 49-61；以及 Paul A. Cohen, *History in Three Keys: The Boxers as Event,*

娛樂活動極少，是凡有戲登場即能引發群眾狂熱的原因之一。[130]上海租界雖然每天都有不勝枚舉的戲碼競相演出，但在助賑、助學、集股……這些爲某項共同目標而努力的集會上，戲曲依舊可以是激發集會向心力的重要媒介。做爲密切關注浙路風潮發展的重要媒體，《中外日報》對《黑奴籲天》的演出評道：「觀此劇時，能令人發如左三種感情：一知借外債之害處，二知白人虐待黑奴之情形，三知人生切不可夷爲奴隸，宜預先猛力爭得其地位。」[131]春陽社的作品描寫解而培生意失敗後，債主海留上門討債，萬不得已之下，只好答應以名下黑奴償還債務。戲中異國角色因欠債導致權利喪失，已順理成章地成爲戲外集股拒款行動的代言人。

比起春柳社的《黑奴籲天錄》，春陽社的《黑奴籲天》以更直接的方式參與了中國國內的社會運動。拒款大會上的演出，更直接踏入了中國和國際政治局勢相互拉扯的張力之中。而不論助賑、募款或勸股，新劇編演的目的都不在於單純地反映現實，而是希望改變現狀。此時，「世界劇場」與「國族劇場」兩種概念可說互爲表裏，交相呼應，共同豐富了彼此的內容與意涵。春陽社的演出，完全落實了搬演異族與想像中國的雙重企圖。

1907 年 12 月 22 日，春陽社刪簡後重演的《黑奴籲天》，成爲日後王鐘聲或當時其他新劇團體搬演此劇的主要依據版本。自此之後，晚清民初上演的《黑奴籲天》都以一晚演畢爲原則。只是這齣戲需動用的演員數目不少，一般不像春柳社或春陽社那樣人力充足的團體，鮮有能力隨時上演此劇。就在 1912 年清帝遜位後不久，上海「新舞臺」又推出《黑奴籲天》一劇。因著新舞臺的特殊地位，以及這座新式劇院之於晚清「世界劇場」理念的重要意涵，本文的研究仍須進一步延伸至 1912 年上海新舞臺的演出情況。

Experience, and Myth (New York: Columbia University Press, 1997), pp. 96-118.

130 Arthur H. Smith, *Village Life in China: A Study in Sociology* (New York: Fleming H. Revell, 1899), p. 65.

131 〈春陽社演劇紀事〉，《中外日報》，1907 年 12 月 24 日，第 3 張第 2 板。

（三）新舞臺的《黑奴籲天》

1908 年 10 月 26 日開幕營業的新舞臺，一方面是清末上海劇場高度商業化的產物，一方面也被視爲中國現代劇場建築的里程碑。這棟位於上海華界的新式劇院，從各方面具體實踐了「世界劇場」的理念。在硬體設備上，新舞臺廣納國外劇場的特色，從蘭心劇院吸收了西式的觀眾席、半月形臺緣、陷阱門(trap door)，從日本歌舞伎劇場吸收了轉臺機括，並參酌保留了中國傳統劇場的若干特色——如上下場門、三面式舞臺(thrust stage)——熗爲一爐，創造出一個中國境內前所未有的觀演空間。[132]在演出劇目上，新舞臺除了套用全新的劇場設備，搬演傳統戲碼和過去累積的舊作，也用這些設備打造出更多新作，其中不少都呈現了編創者的國際性視野。演出《黑奴籲天》之前，新舞臺就曾推出《英國血手印》、《法國拿破崙》、《波蘭亡國慘》等劇作，並不斷重演，廣受觀眾歡迎。

新舞臺開幕當天，教育家王引才在他的演說中，再次借用了歐榘甲廣爲流傳的神話。他在這座獨特的舞臺上對現場賓客說道：

> 地方自治，不過為地方上人增進生活之幸福而已。然自總工程局成立以來，三年於茲矣！執事者殫其力，與議者竭其謀，而未見有若何絕特之進步者。市面不發達，地方枯瘠，實力不足以濟之也。昔法承普敗之後，國民謀所以振興巴黎市者，首建劇場。人情莫不喜極其視聽之娛，夫固成邑成都之絕妙法門也，於是我熱心諸君子與伶界諸義士，協力建此新舞臺……。[133]

歐榘甲筆下做爲生聚教訓的政治劇場經驗，此時被改造爲足以振興市面、「成邑成都」的商業劇場例證，但他們訴求自己國家有朝一日得與世界強權相互抗

---

132 關於新舞臺的設施、營運、即其在各方面的創新之處，可參考孫玉聲（海上漱石生）的〈上海戲園變遷志〉，收入周華斌、朱聰群編，《中國劇場史論》（北京：北京廣播學院出版社，2003），頁 556-579；該文原連載於 1928 年的《戲劇月刊》。進一步關於新舞臺的研究，可參見沈定盧，〈新舞臺研究新論〉，《戲劇藝術》，1989 年第 4 期，頁 59-68；以及平林宣和，〈茶園から舞台へ——新舞台開場と中国演劇の近代〉，《演劇研究》，號 19 (1995)，頁 53-66。

133 〈新舞臺開幕紀盛〉，《新聞報》，1908 年 10 月 27 日，第 3 張第 3 版。

衡的心念並無二致。上海華界與北邊的租界雖只有一牆之隔，商業、街容、各樣基礎建設的發展都相距甚遠。新舞臺以「振市公司」之名，刻意選在南市十六鋪興建一座廣納各國特色的商業劇場，一方面公然挑戰租界中許多洋商斥資興建的茶園，一方面也在地理位置上凸顯自己的華商身分。

自開幕以來，新舞臺內最醒目的視覺符號之一，便是表演區上方隨時懸掛的萬國旗。不論觀眾欣賞的是傳統戲碼或新編劇，萬國旗的存在，始終是整體舞臺畫面難以分割的一部份（圖八、圖九）；直到《黑奴籲天》演出的 1912 年中，新舞臺依舊高掛著萬國旗（圖十）。[134]對上海居民來說，不論在租界的領事館、商會、俱樂部……等建築物上，或是在停泊外灘的船隻桅杆上，各式各樣的國旗早已不是甚麼新鮮的景觀，但在一座位於華界的劇場裏見到長時間懸掛的萬國旗，依舊是十分特殊的經驗。從各種角度來看，這都只能說是新舞臺刻意凸顯的自我形象，其所欲傳達的意念則不外乎是：我們是座立足華界、放眼世界的新劇場。對於此點，當時的報刊媒體也有所呼應。

圖　八

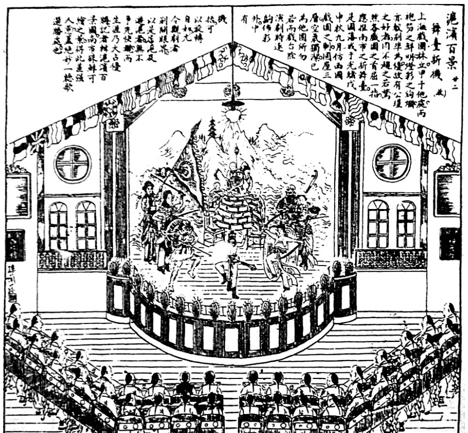
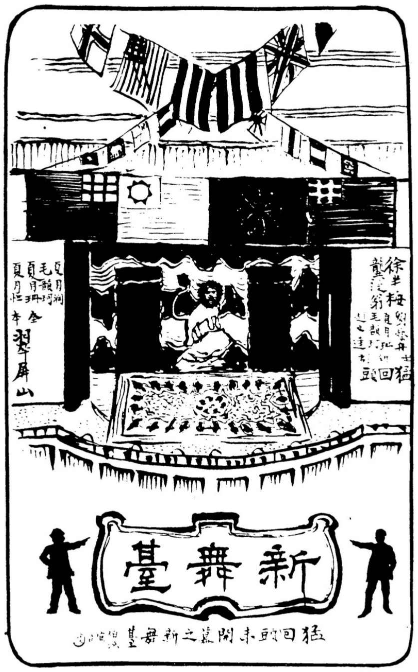


圖　九

134 圖八出自《圖畫旬報》，1909 年 6 月 18 日，圖九出自《圖畫日報》，1909 年 9 月 6 日。圖十則出自《民權報》附刊之《民權畫報》，1912 年 6 月 28 日。當時新添上了中華民國國旗（五色旗），以及巨幅的陸軍旗（十八星旗）、海軍旗（青天白日滿地紅）……等。

圖　十



1909 年 8 月起，發行於上海的《圖畫日報》曾將新舞臺的劇目情節繪製成一系列的「新劇畫」，並以「世界新劇」的專欄爲名，連日登載近一年之久。[135]與《黑奴籲天》或《波蘭亡國慘》等作品不同，這些被繪成連環圖畫的劇作，描述的都是發生在中國的故事，演員也不須扮成外國人；而且其中至少有兩齣是新舞臺成立前，夏月珊、潘月樵等人在丹桂茶園就已膾炙人口的舊作。[136]不過，這些都不妨礙畫報編輯將它們視爲「世界性」的新劇。在新舞臺的舞臺上，中國本地的故事已成爲「世界劇場」的一部份，舊作也得以脫胎換骨，換上全新的面貌。新舞臺這方面可說承繼並延伸了《二十世紀大舞臺》對「舞臺」和

135　吳億偉，〈近代上海畫報戲劇畫之研究(1884-1912)〉（台北：國立臺北藝術大學戲劇學系碩士論文，2005），頁 19。

136　《圖畫日報》的「世界新劇」專欄前後共連載了八齣新舞臺作品的新劇畫，其中《黑籍冤魂》首演於 1908 年 6 月 23 日，兩個月後新舞臺才開幕；《刑律改良》的首演則更早，據我所見，1906 年 10 月初此戲已在丹桂茶園上演。

「世界」相互借喻的精神。既然中國是世界的一部份，而非位處「天下」的中心，於是不只「捉碧眼紫髯兒披以優孟衣冠」可呈現世界局勢，以全新的角度和形式搬演本國情事，亦是「世界劇場」不可分割的一環。進一步來說，「新舞臺」之名，亦不無隱喻「新世界」之意。在這試圖提供劇場觀眾全新感受的世界裏，上演外國題材的作品已經跟上演本國題材的作品——不論那是傳統戲或新編戲——同樣稀鬆平常。

《黑奴籲天》一劇之所以被新舞臺納為常演劇目之一，與 1912 年 3 月加入班底的劉藝舟直接相關。劉藝舟(c.1875-1936)本名劉必成，湖北鄂城縣人，曾受湖北省官費資助留學日本，畢業後返國，在天津法政學堂任翻譯。1910 年 2 月，當王鐘聲再次造訪天津創辦「同樂新舞臺」時，劉藝舟不但出資大力襄辦，還辭去法政學堂的職務，從此以「木鐸」的名號活躍於劇壇。[137]1910 年 5 月下旬，劉藝舟與王鐘聲分道揚鑣，單獨前往奉天演出。[138]1912 年 1 月 15 日，他參與了徐鏡心、孫丹林等同盟會員的軍事行動，從大連率兵攻佔山東登州，事成後一度出任軍政府外交部長及代理總督；但他隨即取道南行，並未繼續投入革命戰事。[139]1912 年 3 月他在上海加入新舞臺，[140]從 3 月 20 日演出《波蘭亡國慘》起，陸續編演了《吳祿貞》、《藍天蔚》、《黎元洪》等描寫革命事蹟的時事新劇，並把《愛國血》、《禽海石》、《林文忠禁煙強國》等「鐘聲新劇」帶進新舞臺；此外，他也逐漸參與《新洛陽橋》、《法國拿破崙》、《二十世紀新茶花》等新舞臺原本叫座戲碼的演出與創作，成為重要的頭牌演員之一。[141]

---

137 〈熱心可欽〉，《大公報》，1910 年 2 月 21 日，頁 5。

138 〈瑣事雜誌：木鐸出京〉，《順天時報》，1910 年 6 月 2 日，第 7 板。

139 孫丹林，〈山東辛亥革命之經過〉，《辛亥革命回憶錄》（北京：中華書局，1963），頁 332-336。

140 最晚在 1912 年 3 月 15 日，新舞臺就向報社發出了劉藝舟加入的廣告信函。見《民立報》，1912 年 3 月 16 日，第 10 頁。

141 《時事新報》記者言道，《二十世紀新茶花》「自十一本起悉出劉〔藝舟〕手」，見〈劉藝舟腳本〉，《時事新報》，1912 年 7 月 13 日，第 3 張第 2 版。當時該劇在新舞臺已編至十六本。關於這齣戲在新舞臺上演的情況，可參見蔡祝青，〈譯本外的文本：清末民初中國閱讀視域下的《巴黎茶花女遺事》〉（新莊：天主教輔仁大學比較文學研究所博士論文，2009），頁 147-160。關於劉藝舟的其他事蹟，可參考沈駿，〈民國初年劉藝舟的革命和演劇活動〉，《戲曲研究》，

1912 年 4 月 13 日，劉藝舟排演的《黑奴籲天》在新舞臺首演。因資料有限，目前我們無法得知該劇在新舞臺的整體結構，但鄭正秋(1889-1935)觀賞了 4 月 16 日重演場後半齣，以及大隱觀賞了 6 月 22 日演出所留下的兩篇劇評，仍然提供我們許多極爲寶貴的線索。[142]

春柳社《黑奴籲天錄》的最後一幕描寫哲而治在山上擊退追捕之人，可說是全劇的高潮段落；春陽社《黑奴籲天》的〈追逃〉描寫意里賽攜子逃亡，情急之下履冰渡河，也應是該劇最爲緊絃急管的精彩片段。新舞臺的《黑奴籲天》結合春柳社與春陽社二者之長，在劇末同時囊括了這兩段情節。據說劉藝舟在東京留學時曾看過春柳社演出的《黑奴籲天錄》；[143]他跟王鐘聲合作時，也曾在北京天樂園演過「鐘聲新劇」版的《黑奴籲天》。[144]於是新舞臺版的《黑奴籲天》，很可能是劉藝舟同時參考春柳社與春陽社兩種版本後的結果：

> 〔哲而治〕末場爬山越嶺，一步數踣，冒雪履冰，備嘗艱苦。攀緣絕無憑藉之懸崖，即登復蹶，困頓尤甚。卒能得達其巔，而凜然謂其兇惡之主人曰：「咄！爾惡賊！猶欲勒我來歸乎？今我既渡冰河，實告君，捨復仇外無來歸日矣！爾其慎之！」座客始見其冒險奔逃，將為追者所得，則心中代為危急，末聞其大言不屈，追者反至無奈彼何，則又為之鼓掌稱快。[145]
>
> 〔小海雷〕……逃至冰河即欲牽母同下，意里賽急止之，曰：「兒乎，

輯 35（1990 年 12 月），頁 213-220。

142 鄭正秋針對此劇的劇評，從 1912 年 4 月 18 日起分八日連載於《民權報》附刊之《民權畫報》，兩年後又轉載於《民權素》雜誌期 1（1914 年 4 月 25 日）。後人曾據《民權畫報》將此文重新整理排印，但僅收錄 4 月 19 日《民權畫報》改版後的內容，遺漏了 4 月 18 日的開頭部份。參見李玉坤，〈1912 年：上海劇壇的改良新戲——摘自《麗麗所劇評》〉，《戲曲研究》，輯 42 (1992)，頁 201-205。鄭正秋在劇評開頭自己說道：「記者入座稍遲，上半齣未嘗寓目。」見〈麗麗所戲評〉，《民權畫報》，1912 年 4 月 18 日。大隱的劇評則刊登在 8 月 27、28 兩日的《太平洋報》。

143 劉木鐸，〈回憶我的父親——劉藝舟〉，《戲曲研究》，輯 8 (1983)，頁 209。

144 〈瑣事雜誌：王鐘聲已到〉，《順天時報》，1910 年 3 月 17 日，第 7 板。王鐘聲在北京天樂園演出《黑奴籲天》的時間是 3 月 15 日。

145 〈麗麗所戲評〉，《民權畫報》，1912 年 4 月 22 日。

> 冰不載重，一經踐踏，脫不幸而破裂，豈非你我皆將葬身魚腹耶？」渠答曰：「媽媽差矣！背後海留已至，前面絕路已臨，雖欲貪生，不可得矣！與其死於賊手，孰若自死冰中！」……
> 忽然舉首，見哲而治矗立山上，於是大叫曰：「爸爸！爸爸！」一種又驚又喜之神情，描得甚是周到。尤佳者，叫爸爸後更回首叫媽，且游冰、上山，一切做工亦佳……[146]

由上述劇評可知，新舞臺這齣戲以哲而治一家分別歷劫涉險並躲過追捕人後的驚喜重逢收場。[147]這樣的情節不僅是原著小說或林紓譯本所無，也不見於春柳社和春陽社的演出中，只能說是劉藝舟和新舞臺的特別安排，而其背後所依據的美感經驗，仍舊不出傳統劇場對團圓結局的喜好。

為新舞臺編演《黑奴籲天》的劉藝舟在劇中自飾湯姆一角。身為新進的頭牌藝員，劉藝舟在劇中的戲份自然不輕，連帶使湯姆成為戲中頗為重要的角色，此點也跟春柳、春陽兩社的演出有別。劉藝舟口才伶俐，擅長以犀利的言詞在戲中抒發議論，屬於清末劇壇流行的「言論老生」一派。當時這種結合演說形式的新劇表演，往往如同希臘舊喜劇中的「歌隊上前」(parabasis)段落般，議論的內容旁及劇場外的政治社會時事，不以戲中情節為限。劉藝舟飾演的湯姆就在戲中言道：「海留先生，方今黑種為奴，白種稱雄。黑人受辱於白人固宜，然為白人計，應當稍留餘地。要知欺人太過，黃種人從旁觀之，觸目驚心，必起發憤自強，彼時欲奴黃人，其可得乎？天理循環，不爽毫釐。嗚呼先生！其熟思之！」[148]這段與海留的對白更不可能取自小說，卻直接承繼了林紓、魏易、吳芝瑛等人形塑的黑奴之喻。如同晚清多種「世界劇場」的嘗試一樣，劉藝舟和新舞臺成員不只滿足於在劇場中扮裝成「非我族類」的角色，更希望藉著這種迂迴的方式，反思自身所處的國際地位。

---

146 〈麗麗所戲評〉，《民權畫報》，1912 年 4 月 23 日、24 日。

147 新舞臺的演出版本裏，哲而治原本在逃亡途中被海留派出的兩名黑奴逮住，後以「彼此皆是黑人」的言語說服這兩位同胞，方才得釋。參見〈麗麗所戲評〉，《民權畫報》，1912 年 4 月 22 日。

148 〈麗麗所戲評〉，《民權畫報》，1912 年 4 月 18 日。

新舞臺對觀眾灌輸的內容，也可透過反面角色之口傳達。海留（夏月珊飾）虐待黑奴時甚至會說：「吾定例日必鞭撻黑奴四次，非有惡於黑奴也，直欲使非白人而類乎黑奴者稍稍警戒耳！」此外也會說出「世界只有強權，無法律」這樣「有見地」的臺詞。[149]從今天的角度來看，這些脫離劇中情境的「警句」難免突兀之感；在最低限度上，也顯得過於直接，缺少使其更加貼近戲情的鋪排。但在當時劇評眼中，這些都是值得稱道並記上一筆的美言。鄭正秋便對前述劉藝舟的臺詞贊道：「言詞之中瀰寓激勵吾同胞之玉意，聞是言而不怵然於心者，非人也！是甘爲奴隸者也！」[150]大隱也認爲海留的話「語婉而意達，大可喚醒國民」，並對演出者表示「不敢以常伶目之。」[151]如此的評論態度，可說直接承襲清末戲劇改良言論而來，也就是將劇場視爲教育民眾（或言「啓蒙」）的場所。在此大前提下，中國演員扮演美國黑奴或是其他異國人物，非但不是什麼唐突之舉，還可能受到報刊媒體的推崇。

承上所述，新舞臺公演《黑奴籲天》一劇，等於是一群中國演員在取法東西洋的新式劇場內，上演一齣描寫美國黑奴的世界新劇，而這齣戲也在各方面體現晚清對「世界劇場」的想像及實踐能力。在這座專業劇場裏，新舞臺的藝員試圖以異國題材響應知識分子關注的國情教育，同時在改編手法上顧及一般觀眾的欣賞品味。《黑奴籲天》的一般觀眾究竟如何看待知識階層所提倡的啓蒙話語，今日實不易知曉，但對於中國演員飾演外國角色之舉，觀眾此時早已習以爲常。鄭正秋記道，他所看到的下半齣戲「演來悲慘之至，近臺看客，甚至有泣數行下者。」[152]若這則記載屬實，那麼，不論當時舞臺上的角色與過去有多大的差異，觀眾非但早已見怪不怪，還可能對其產生情感投射。

149 大隱，〈星期六新舞台日戲：《黑奴籲天》〉，《太平洋報》，1912 年 8 月 27 日，第 9 版。
150 〈麗麗所戲評〉，《民權畫報》，1912 年 4 月 18 日。
151 大隱，〈星期六新舞台日戲：《黑奴籲天》〉，《太平洋報》，1912 年 8 月 27 日，第 9 版。
152 〈麗麗所戲評〉，《民權畫報》，1912 年 4 月 18 日。

結　論

庚子事件後不到十年的時間裏，中國劇場的選材範圍有了超越以往的擴展，開始納入許多外國文學作品與歷史事件，形成今日早已見怪不怪的「世界劇場」。世界劇場得以形塑於短時間內並持續發展，反映的首先是中國社會在知識內容和結構上的變化。當中國被捲入極度失衡的全球局勢時，除了必須應付船堅炮利的外來威脅，也拓展了中國人對世界歷史以及「世界」本身的視野。各種翻譯作品或新名詞的引介，逐漸形成與傳統格局全然不同的認知體系。

從一開始，戲劇改良言論提倡「捉紫髯碧眼兒，披以優孟衣冠」的目的就不是（或者說不只是）為了述異誌奇；古老的中國要如何在劇烈世變中走向未來，才是世界劇場關注的核心命題。當這些放眼世界的新劇在視覺上經營出充滿異國情調的畫面，在故事中不時反思自己國家的國際地位，同時在情節編排上不忘照顧本地觀眾的品味時，也頗能在劇評與票房上兩面討好，名利兼收。這種經營策略的成功，加強了觀、演雙方對世界劇場的接受程度。

晚清中國劇壇陸續改編翻譯小說《黑奴籲天錄》上演的現象，體現了戲劇改良言論及劇場工作者對世界劇場的共同追求。原著小說採用通俗的感傷筆法，描寫飽受白人欺壓的黑奴，十分契合當時中國讀者對國難當頭的憂慮及哀思。隨著林紓、魏易等人逐漸散播的黑奴之喻，他們翻譯的小說成為晚清頗受歡迎的新劇素材，既可成為劇場新美學的實驗文本，也能結合民間推展的勸股、募款、助學……等社會運動，成為凝聚群眾力量的重要媒介。

從春柳社到新舞臺，改編《黑奴籲天錄》的多種演出，在空間上不拘海內外，形式上包含了新編戲曲與尚在實驗階段的早期話劇，演出成員亦不限業餘的學生或專業劇場工作者，可說是廣受歡迎的新劇題材，[153]其中緣由，實與世界劇場的本土關懷有密不可分的關係。民國以降，除卻文革期間的暫時停滯，

[153] 關於王鐘聲與其他春陽社成員的背景，可參閱鍾欣志，〈越界與漫遊：尋覓現代觀眾的「鐘聲新劇」〉，《戲劇學刊》，期 14，頁 114-118。關於夏家班、潘月樵等京劇演員從丹桂茶園到新舞臺的發展，可參考蔡祝青，〈譯本外的文本：清末民初中國閱讀視域下的《巴黎茶花女遺事》〉（新莊：天主教輔仁大學比較文學研究所博士論文，2009），頁 120-130。

中國劇場搬演的外國題材有增無減。如學者所言，這些時間上更晚出現的非中國劇目——不論從「世界主義」(cosmopolitanism，或譯爲「國際都會主義」)還是「西方主義」(Occidentalism)的角度加以理解——所指涉及關注的，仍舊以中國本土脈絡裏的政治、社會、文化議題爲主。[154]例如，曾經演過春柳社《黑奴籲天錄》的歐陽予倩，在 1959 年又根據原著小說編成話劇《黑奴恨》。此時，中國舞臺上的黑奴既可響應非洲「民族解放」、彰顯「美帝」之不義，亦可用以紀念「中國話劇運動」五十周年。

1913 年，固定在《申報》撰稿的劇評家顧乾元提出質疑，認爲上海劇場以外國掌故入戲的作法不易爲觀眾理解，不如編演中國故事爲妙，以其「扮相既稱，事實又易明曉」。[155]不過，若從實際演出紀錄來看，劇場實務的發展方向可說與這位劇評家的意見正好相反。源起於晚清的世界劇場，其實已是中國現代劇場乃至中國整體現代文化難以忽視的面向。

---

154 關於文革後中國劇場「西方主義」的論述，參見 Xiaomei Chen, *Occidentalism: A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2002), pp. 2-13 及該書第二章。關於 1949 年前後中國情境裏以城市生活爲主體的「世界主義」文藝，可參見 Joseph R. Levenson, *Revolution and Cosmopolitanism: The Western Stage and the Chinese Stages* (Berkeley: University of California Press, 1971)；以及 Leo Ou-Fan Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945* (Cambridge: Harvard University Press, 1999), pp. 313-323. 關於以「國際都會主義」表述 cosmopolitanism，可參見王德威，《現代抒情傳統四論》（台北：臺大出版中心，2011），頁 88、123。

155 以上見玄郎（顧乾元），〈論編演新劇當取材中國史〉，《申報》，1913 年 3 月 19 日，第 10 版。除了玄郎之外，顧乾元另一個常用的筆名是「吳下健兒」。

The Theory and Practice of Late Qing *Theatrum Mundi*: Stage Adaptations of *Uncle Tom's Cabin*

Joscha Chung[*]

Abstract

The preference to stage non-Chinese stories was an important aspect of the origins of modern Chinese theatre. Although Western stories play a crucial role in today's repertoire, this phenomenon was just emerging at the turn of the twentieth century. In the aftermath of the Boxer Uprising, Chinese theatre underwent series of radical changes that were envisioned by intellectuals as well as theatre practitioners. This article first analyzes the idea of adapting foreign stories for the Chinese stage. In contemporary discussions about China's position in the world, "the stage" (*wutai*) became a synonym of "the globe" (*shijie*). Naturally, it was believed that to stage global events could foster the spectators' awareness of the nation's situation in the world and to envision their place in the future. Although interested in using non-Chinese plots, late Qing *theatrum mundi* was in fact a form of national theatre, in which all the foreign appearances on the stage were part of the state-of-the-nation plays.

This article then turns to three stage productions of Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin.* Lin Shu and Wei Yi's Chinese version of this novel (1901) was meant to serve as a political warning to the Chinese people. Evidence shows that their point was well understood by many readers, and the different stage versions of this novel can therefore be viewed as reinforcement to these reactions. By examining the forms and contents of the stage adaptations of the novel, it is possible to illuminate the formation of

* Department of Theatre Arts, Taipei National University of the Arts

theatrum mundi in the modern Chinese theatre.

Keywords: modern Chinese theatre, *Uncle Tom's Cabin*, Spring Willow Society, Spring Sun Society, the New Stage, Shanghai cosmopolitanism